الدكتور عبد الكريم الرحيوي

جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي

مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية



www.darkonoz.com

جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي

مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية

د.عبد الكريم الرحيوي



الطبعة الأولى

1435هـ - 2014م

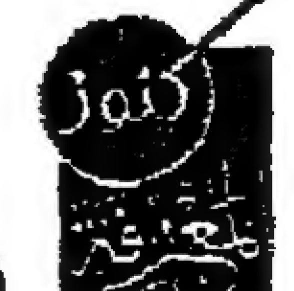
المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: (2013/4/1302)

811,1

الرحيوي، عبدالكريم علي
جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي: مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية / عبدالكريم علي الرحيوي. – عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2013
(304) ص.
ر.إ.: 2013/4/1302.
الواصفات:/الشعر العربي//النقد الأدبي / العصر الجاهلي/

أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرس والتصنيف الأولية
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ردمك : ISBN: 978 - 9957 - 74 - 275 - 1



دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري
تلفون: 4655877 6 962+ - فاكس: 4655875 6 962+
موبايل: 5525494 79 962+ -ص. ب 712577 عمان
الموقع الإلكتروني: www.darkonoz.com
إيميل: dar_konoz@yahoo.com - info@darkonoz.com

إهـــداء

إلى الوالدين اللذين لا ينيا عن الدعاء لي والابتهال إلى الله لأجلي . .

حفظهما الله وأطال عمرهما

إلى ابنتيّ بسمة وريم :

شرفتيّ اللتين أرى منهما جمال الحياة . .

وإلى أمهما نورِ العين والقلب . .

المقدمـــة

الشعر العربي الجاهلي تراث إبداعي قديم بلغت معه اللغة العربية أرقى مستويات الفنيـة والجمـال الأسلوبي ، تمهيـدا لنزول الوحي القرآني على النبي العربي الكريم ، حيث سيتربع إعجاز اللغة العربية بلاغيا ونحويا وتركيبيا ، أو لنقل : نظماً ، على قمة الفصاحة والبلاغة والبيان . . .

هذه المكانة المرموقة التي بلغها المستوى الإبداعي لدى الشاعر العربي الجاهلي ؛ كانت مسوّغا كافيا لانكباب الباحثين على موروثه الشعري دراسة وتمحيصا . . اقتناعا منهم أن بحثـهم هو نبش في منابع لغـة الضـاد الصـافيـة قبل أن تعكرها الألسن وتخالطها لغات العجم ولهجاتهم . وليست هذه الدراسة إلا نتاجا تمخض عن تلك المكانة التي اقتعد عرشَها الإبداعُ العربي في تلك الحقبة .

وعندما استهدفت إبداع شعراء المدرسة الأوسية فإنني كنت أمتثل لتلك القناعة من جهة ، وأعي أن هذه الفئة تعتبر منعطفا هاما في تاريخ الإبداع الشعري العربي ؛ ذلك أننا ولأول مرة سنلمس «شبه حداثة» في الإبداع الشعري نتج عن التوجه العام الذي اتخذه الأوسيون منهجا في خطابهم الشعري ، والذي تأسس على فكرة أخْذ الشعر بالتثقيف والتنقيح والتهذيب . . وهو ما جعل القصيدة لدى غالبيتهم تولد مرتين وبمخاض عسير : مرة أثناء إنتاجها من مفكرة الشاعر شأن الخديج الذي يولد قبل تمام مدة حمله ، وأخرى بعد أن تحاط بالرعاية في «قارورة العناية المركزة» ليكتمل النمو وتتم الولادة على المألوف المعتاد ، وذلك ما انعكس إيجابا على شعرهم الذي ازدان فنية وجمالا أسلوبيا .

. تلك المنهجية أدخلت غالبية شعراء هذا التيار ضمن ما اصطلح عليه في النقد العربي بمدرسة «عبيد الشعر» ، وأصحاب الحوليات ، قبل أن يسميها العميد طه حسين «المدرسة الأوسية» نسبة إلى أوس بن حجر مؤسسها وحامل لوائها . . وهي مدرسة عنيت بتدقيق إبداعها وتشذيبه من الشوائب بحثا عن الريادة ، ولم يكن

الأسلوب بمعناه الواسع بمنأى عن هذا التهذيب تسييجا له بعناصر الجمال الفني والبلاغي ، على نحو ما أثبتناه بين دفات هذا الكتاب .

ولئن امتدت خيوط هذا النسيج الإبداعي عن طريق الرواية والمثاقفة إلى أبعد من الحطيئة ، لتصل إلى العصر الأموي وبداية العباسي ؛ فإن البنية الزمانية للعصر الجاهلي التي حصرتُ هذه الدراسة داخل مجالها استدعت إثبات مجموعة تتشكل من خمسة شعراء ، بدءا من خال زهير بشامة بن الغدير (؟- ١٤ ق .هـ) ، مرورا بزوج أم زهير أوس بن حجر(٩٥ ق .هـ-٢ ق .هـ) ، فزهير أحد المقدَّمين وأصحاب المعلقات(؟-١٣ ق .هـ) ، ثم كعب ابنه (؟- ٢٦هـ) ، وانتهاءً بالحطيئة راويته (؟- ٤٥هـ) .

إن أهم ما يميز شعراء المدرسة الأوسية هو القرابة الدموية والعائلية ، ثم الأَستذة والتلمذة عن طريق الرواية الشعرية . وأهم ما يميز جل شعرهم أنه حوليٌّ محكك مأخوذ بالتنقيح والتهذيب . . وهذا كاف لأن يجعل شعر هذه المدرسة مطبوعا بالتقارب على مستوى البناء الفني ارتكازا إلى عياريْ التأثير والتأثر . ولعل هذا من بين الدواعي الأخرى التي قادتنا إلى البحث عن الأسرار الجمالية التي يمتاز بها شعر المدارس الفنية ، في محاولة جادة لترسيخ أسس تجربة جديدة من البحث -لا تدعي السبق إليها- تنطلقُ من شعر الفرد إلى شعر الجماعة التي تؤطره ويؤطرها ، تنقيبا عن الخصوصيات الأسلوبية الجمالية التي انبثقت من ذيْنك العيارين اللذيْن وسما التجربة الإبداعية للشاعر في علاقته بذاته وبالجماعة التي يُعَد داخلها متعلما ومعلما في آن .

إن الأساليب البلاغية متعددة كثيرة ، وتقصيها في دراسة واحدة مُجهِد ، ونتائج ذلك التقصي قد تتلاقى مع بعضها إذا ما كانت الأساليب تغذي بنية دلالية متشابهة . . لذلك آثرنا اختيار نماذج معدودة درءا للإطالة وطردا للإبحار في فلك واحد ، فتخيرنا من الأساليب التي تطعّم الجانب التصويري في الإبداع أسلوبي التشبيه والاستعارة ، ومن التي تثري الناحية الإيقاعية للخطاب الشعري أساليبَ الجناس والتصريع والترصيع ورد الأعجاز على الصدور ، ومن الأساليب ذات الدلالات التقابلية التي تغني المعاني بحمولة إيحائية قوية أسلوبي الطباق والمقابلة . ثم أنهينا الدراسة بمقاربة جمالية لأساليب أخرى أجاد فيها الأوسيون بشهادة علماء النقد والبلاغة ، وهي أساليب عقلية حِكْمية متأصلة ، من قبيل المذهب الكلامي

وصحة التقسيم وتجاهل العارف .

وبناء على ذلك التصور أسسنا بنيان هذه الدراسة وفق الهيكل الآتي :

* **الباب الأول** : استقرأنا في فصله الأول تشبيهات الأوسيين فوجدناها تتصل بكل الموصوفات التي تناولوها بالنعت والتصوير ، بيد أنّ أكثرَها خمسةٌ تربع كل موصوف على عرش مبحث من مباحث هذا الفصل ، من خلال تشييد البنى الفنية للصور الآتية :

- صورة الطلل الدارس .
- صورة الناقة .
- صورة الطرد .
- صورة الحرب بعدتها وعتادها .
- ثم صورة المرأة محبوبةً ومذمومةً .

وهي صورٌ فصّلت القول فيها تفصيلا ، وتتبعت أسلوب التشبيه واستعمالاته بها شاردها وواردها تتبُّعاً ، محاولا الوصول إلى أدقِّ الخصيصات التي تميز الاستعمال الأسلوبي لفن التشبيه لدى الأوسيين ، وأبرزِ الإضافات الجمالية التي أجراها هذا الأسلوب على المعاني والدلالات .

ثم استقرأنا في فصله الثاني استعارات المدرسة الأوسية ، وقارنا فيه هذا الفن التصويري الجمالي من خلال أهم المعاني التي تدخّل في أدائها ، والتي حصرناها في اثنين هما :

- معاني التهديد والتهويل ، والتي تكون أكثر ما تكون في موضوعات الحرب والهجاء .
- ثم معاني الرقة والتلطف وأخرى ذاتية ، وارتبطت أساسا بالمدح والرثاء والغزل والاستعطاف والفخر بالذات .

وذلك قبل أن نتتبع في جانب من هذا الفصل تلقي علماء النقد والبلاغة بعض استعاراتِ شعراء المدرسة الأوسية ، وتراوح ذلك التلقي بين النفور والسرور . ثم دلّلنا على أن ما نفرت منه الأذواق ليس إلا نتيجة خطإ في زاوية التلقي التي نظر منها الناقد إلى الإبداع الفني .

* **الباب الثاني** : وخصصنا فصوله الثلاثة لإجراء مقاربة جمالية لأساليبِ

التنغيم وأساليب التقابل وأخرى أبدع فيها الأوسيون .

جاء الفصل الأول متضمنا أربعة أساليب ذات وظيفة إيقاعية قوية احتوى كل عنوان فرعي أسلوبا منها وأبان عن إضافاته الجمالية التي أسبغها على الدلالة ، وهي : الجناس ورد العجز على الصدر والتصريع والترصيع . فكان هذا الفصل مجالا خصبا لكشف اللثام عن الوظائف الصوتية الجمالية التي تُوشّي بها تلك الأساليبُ النصَّ الشعريَّ الأوسي ، وعن تمكن الأوسيين من توظيف تلك الفنون توظيفا خدم دلالة وطربية الإبداع الشعري .

وأما الفصل الثاني فقد استوى عوده على أسلوبين يفيدان معنى التقابل : أحدها توهّج بالجمال الأسلوبي لفن الطباق في شعر الأوسيين ، والآخر أشرقت صفحاته من خلال فن المقابلة . وقد اتخذ منهما عبيد الشعر مطيةً للإبانة عن المعاني الخفية عبر إقرانها بالمعاني النقيض ، ما ساعدهم على تحقيق بعض الأطماع الذاتية وتيسير سبل تحقيقها وخاصة في استعطاء الممدوحين ، خصوصا حينما آزروا ذينك الأسلوبين بأساليبَ أخرى في تأليف متسق ساعد على تحقيق جمالية نغمية ودلالية قلّ نظيرها .

وجئنا في فصل ثالث وأخير من هذا الباب بأساليب جمالية أخرى طريفة ، أبدع فيها الأوسيون وأكسبتْ شعرهم جمالا معنويا وشكليا ، وهي أساليب اتصلت كثيرا بالعقل والتدبر واكتفينا منها بالمذهبِ الكلامي وصحةِ التقسيم وتجاهلِ العارف .

ثم ذيلنا هذه الدراسة بخاتمة جمعنا فيها ما تفرق من خيوط ، وأجملنا ما جاء مفصلا من نتائج وأحكام . وهو ما لم نكن لنتحصّل عليه لولا المنهج النقدي البلاغي الذي اتخذناه سبيلا اهتدينا به إلى ما رمناه من أهداف أثناء تشييد بنيان هذه الدراسة ككل .

وأما مصادرنا التي توكأنا عليها فقد كانت بالأساس الدواوين والمجاميع الشعرية لشعراء المدرسة الأوسية ولغيرهم من الشعراء القدامى في إطار المقارنة بين التجارب الشعرية . ولئن تعددت دواوين الشعراء الأوسيين بتعدد دور النشر وعلماء الشرح والتحقيق فإنني آثرت منها في هذه الدراسة ما يأتي :

* شعر بشامة بن الغدير المري . جمع وتحقيق : عبد القادر عبد الجليل . مجلة المورد (تصدرها وزارة الإعلام بالجمهورية العراقية)– العدد الأول ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م .

* ديوان أوس بن حجر . تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم . دار بيروت للطباعة والنشر . طبعة ١٩٨٠م .
* شعر زهير بن أبي سلمى . صنعة الأعلم الشنتمري . تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة . منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت . ط٣-١٩٨٠م .
* شرح ديوان كعب بن زهير . صنعة الإمام أبي سعيد بن الحسن بن الحسين ابن عبد الله السكري . مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة برئاسة الدكتور صلاح فضل . الطبعة الثالثة : ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م . دار الكتب والوثائق العلمية ، مركز تحقيق التراث .
* ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت . دراسة وتبويب الدكتور محمد مفيد قميحة . دار الكتب العلمية- بيروت ، لبنان . الطبعة الأولى ١٩٩٣م . وبعض الشواهد من هذا الديوان قوّمناها لتستقيم عروضاً .

ثم إننا اكتفينا عند الإحالة على موضع الشاهد من ديوان الشاعر تارة بالقول : ديوانه ، وأخرى بذكر اسم الشاعر مشفوعا في كلا الحالين بتوثيق الصفحة ، وشرح الألفاظ المشكِلة لبنية البيت اللغوية تقريبا للمعاني إلى الأفهام . على أن الأرقام التي تلي الحرف «ب» الذي نعني به : «البيت» اختصارا ، والتي تتقدم بعض الأبيات الواردة في ثنايا هذه الدراسة ؛ تدل على رتبتها في القصيدة على نحو ما أثبته محققو الدواوين ، وذلك تيسيرا لالتقاطها من المصدر دون عناء .

كما استأنسنا بعديد المجاميع الشعرية ، والمصادر القديمة في النقد والبلاغة ، والحديثة ذات الصلة ، والمعاجم ، والمقالات والبحوث المرقونة ، وثقناها توثيقا دقيقا في ثبت المصادر والمراجع آخر الكتاب .

هذا والأمل معقود على القارئ الكريم الذي قد يصادف في هذا الكتاب نقصا أو تقصيرا أو زلة . . . أن يرفعها إليّ بالتي هي أحسن ، وأن يضع في حسبانه أنني في بداية المشوار مُشرعاً صدري للتعلم ، ومبريا قلمي للتصويب والتهذيب ، وليس الكمال إلا من صفات الخالق جل علاه ، له الحمد بكرة وأصيلا . . والصلاة والسلام الأتمان الأكملان على نبيه المشرَّف الذي ما نطق لسان بشر ببيان كبيانه ، ولا فصاحة كفصاحته . . وعلى آله وأصحابه الأخيار والتابعين . .

البـــــاب الأول

جمالية أساليب التصوير

الفصل الأول

الصورة الفنية في ضوء جمالية

أسلوب التشبيه

المبحث الأول

صورة الطلل الدارس

انقسم السكان العرب في الجاهلية بحسب الأمكنة التي استوطنوها إلى ثلاثة أقسام :

* **الحضر** : وهم ساكنو المدن مثل مكة والطائف ، واشتغلوا في التجارة والحرف .
* **البدو** : وقطنوا البوادي القريبة من الحواضر ، وليسوا على كبير مسافة عن الصحاري ، وربما اعتمدوا تربية البقر والغنم والضأن لتدبير أمور حياتهم .
* **الأعراب** : وهم الذين اتخذوا الصحراء الجافة القاسية مكانا للعيش ، والإبلَ وسيلة للتموُّل والتنقل بحثا عن الماء والكلإ والأمان أحيانا ، وهم الذين طبعتهم الصحراء بطابعها ، فعُرفوا بما عرفوا به من الغلظة والقسوة والتحمل .

وهذا التنوع المَعَشيّ أفرز «أنماطاً عمرانية وأشكالاً للسكن والمأوى الثابت والمؤقت ، فكانت الدارات مثلاً منازل الأغنياء وذوي الجاه والنفوذ ، وكانت بيوت الحجر والطين تشكل جسم الحواضر ويسكنها أهل هذه الحواضر ، في حين أن البدو والأعراب تعاملوا مع بيت الشَّعر والخيمة والخباء والكهف لأن حياتهم في أساسها قائمة على المؤقت والترحل تبعاً لحاجاتهم وحاجات مواشيهم ، لكن هذه المنازل المحمولة المؤقته ظلت تشكل مجسمات هندسية فنية في نظر أصحابها ، وظلت تترك آثاراً تدل على ساكنيها موحية بحس الحياة والحركة والنمو ، وهو ما اصطلح عليه بالأطلال»[1] .

ولئن كان لكل قسم من هذه الأقسام من عرب ما قبل الإسلام مكانه ومستقره

---

(١) صورة العمران الداثر في الشعر الجاهلي . د/ حسن فالح البكور- د . عيسى قويدر العبادي . مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية . المجلد٤- العدد١ . محرم ١٤٢٨هـ/ فبراير ٢٠٠٧م . ص١٥٠ .

الذي ألفه وارتبط به ؛ فإن هناك أمكنة تدخلت سلطة المعتقد أو شدة الحاجة في اقتسام فائدتها والإلحاح على بقائها ، ومنها الأديرة والمعابد والحصون والآبار وكل منابع المياه والحياة . . . والعربي إن فقدها أو فقد إحداها – لسبب بيئي كالسيل والريح ، أو ذاتي كالحروب والنزاعات ، أو غيرها من عوامل الزمن التخريبية السالبة– انتابه الحزن فرثاها مثلما يرثي رحيل عزيز ، وبكاها كما يبكي هجر حبيب . وكيف لا يرثيها ويبكيها وقد مارس فيها «حياته المليئة بالفرح والصخب والحركة والشبكة الاجتماعية في أمكنته ،لكنه ربما لم يكن يحس قيمة هذه الأمكنة وهو يعايشها ، إلا أنه لما ارتحل عنها أو رُحِّل عنها ، خطرت للشاعر الفنان فبكاها ورثاها بحس مرهف شفاف ، وطلب لها الحياة والسقيا ، وربما تحول هذا البكاء إلى فاجعة إنسانية قادت الشاعر إلى رثاء القوم والعشيرة والأهل والأحبة خاصة ممن كانوا يشكلون الطعم اللذيذ لهذه الحياة البائدة المتعلقة بالأمكنة البائدة»(١) .

إن الطلل يتجلى كالطود الثابت في وجدان الشاعر العربي القديم منذ الجاهلية وحتى عصر التجديد زمن العباسيين ، والوقوف بين أحضانه لاستحضار طيف الحبيب غدا عادة لا محيد عنها ، حتى إننا «عندما نفتتح سفر الشعر العربي القديم ، يبرز الطلل شامخًا ، وكأنه السمة الحرجة التي تميز القصيدة العربية القديمة ، فالقصيدة التي تخلو من هذه المقدمة ، هي قصيدة مبتورة ، غير مكتملة ، عارية لم تلبس الثوب الفني الجاهلي المعهود ، فنحن نعلم أن هذه المقدمة تحتل صدارة القصائد الجاهلية»(٢) .

وعلى غرار سواهم من شعراء زمانهم ، وقف شعراء المدرسة الأوسية على هاته الأطلال الدارسة التي أتت عليها عوامل الزمن المختلفة فمحت معالمها وسفّتها سفًا ، فوصفوا حالها وصوّروا وضعها تصويرا يتخيله السامع ويتصور مجسمه ، وكان لأسلوب التشبيه حظ وافر من تحقيق هذا الكشف لحال الطلل ، وهذا التصوير لما آل إليه .

---

(١) السابق ، ١٥١ .

(٢) فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي - د/ سعيد محمد الفيومي . مجلة الجامعة الإسلامية– سلسلة الدراسات الإنسانية ، المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني ، يونيه ٢٠٠٧م ، ص٢٤٤ .

أ/ تشبيه الطلل بالزخرف:

عمد شعراء المدرسة الأوسية إلى تصوير الطلل الدارس ونعت معالمه ، فكانت لهم الكفاية في تشبيهه بزخرف الطلاء و زخرف الوشم الذي تُحلي به المرأة ظاهر يدها أو ملامح وجهها .

ومن هذا الضرب قول أوس بن حجر يصور آثار ديار حبيبته تماضر التي هجرتها وتركتها ليسكنها الوحيش : (كامل)

شَبَّهْتُ آيات بَقِينَ لَهَا
في الأَوَّلين زَخَارِفًا قُشُبَا
تَمْشي بِهَا رُبْدُ النَّعَام كَمَا
تَمْشي إِمَاءٌ سُرْبِلَتْ جُبَبَا [(١)]

إنه يشبه بقايا ديار تماضر بالزخارف القشيبة التي لم تندثر بعد ، ولولا قوله : في الأولين ، والتي تحمل معنى القدم والغبور ؛ لخلنا أنه يصفها ولمَّا يطل زمن الهجر فيفعل الدثور فيها فعله . والتشبيه هنا حسي ، مرسل مُجْمل ، والأداة هي الفعل : «شبهت» . ثم يصف مشي النعام في بقايا تلك الديار ويشبهه بمشي إماء يرتدين ثيابا متدلية على الأرض ، فتكون المشية متأنية كي لا تتعثر في أسدال ذلك الثوب وتقع . والتأني في مشي النعام أدعى إلى الأمان الذي أحسته من خلوّ المكان ، وذلك أدل على طول عهده بهجر قاطنيه حتى استأنست به الحيوانات ، ثم إنه قال «النعام» ولم يقل غيره من ضروب الوحش لأن النعام أشدها حرصا على نفسه من غيره ، ألا يقولون : أحرص من نعامة؟! وفي ذلك زيادة لأمن المكان وإبعاد لزمن الهجر الذي لحقه من الأحبة والخلان . والتشبيه هنا -كسابقه- حسي مرسل مجمل ، ويزيد هذا على الأول في التمثيل : فقد شبه مشي النعام الربد مختالا متبخترا بمشي إماء مرتديات أثوابا متدلية خطوهُن بطيء رزين ، بجامع حصول الثبات والهدوء في كلّ .

وواضح أن التمثيل في التشبيه «يحتاج إلى مهارة فائقة وخيال خصب يكشف الشبه الخفي بين الأشياء ، ويُكون من ذلك صورا مركبة يجمع بين أجزائها التناسق والتماثل»[(٢)] .

---

(١) ديوانه ، ١ . قشب : جديدة . الربدة : لون بين السواد والغبرة . والجبب : مفردها : جبة ، وهي نوع من الثياب .

(٢) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، دراسة بلاغية نقدية . د/ محمد الواسطي ، ٩٥ .

ولدى طرفة مثل هذه الصورة واصفا مشي ناقته في قوله : (طويل)

فَذَالتْ كما ذالت وليدةُ مَجْلس

تُري ربَّها أذيالَ سَحْلٍ مُمَدَّدِ[1]

شبه تبخترها في السير بتبختر جارية ترقص بين يدي سيدها فتريه ذيل ثوبها الأبيض الطويل في رقصها ، وشبه طول ذنبها بطول ذيلها .

وعلى غرار أوس ، نلفي زهيرا يصور لنا ديار أم أوفى الدائرة بقوله في مطلع المعلقة[2] : (طويل)

١- أَمِنْ أُمِّ أَوفى دِمنةٌ لَم تَكَلَّمِ

بِحَومانة الدُّرَّاجِ فالمُتَثَلَّمِ

٢- وَدارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْن كَأَنَّها

مَراجِعُ وَشْمٍ في نَوَاشِرِ مِعْصَمِ

٣- بِهَا العِينُ وَالأَرْآمُ ، يَمْشينَ خِلْفَةً

وأَطلاؤُها يَنْهَضْنَ مِنْ كلِّ مَجْثِمِ

(١) ديوانه ، ٣٢ . وشرح الزوزني للمعلقات ، ٥٧ . الذيل : التبختر ، والفعل ذال يذيل . الوليدة : الصبية والجارية ، وهنا بمعنى الجارية . السحل : الثوب الأبيض .

(٢) ديوانه ، ٩-١٠ . ب١- الدمنة : آثار الديار من رماد وبعر إبل وغيره . والحومانة : ما غلظ من الأرض وانقاد . والدراج والمتثلم : موضعان بالعالية . ب٢- الرقمتان : موضعان ، أحدهما قرب المدينة والآخر قرب البصرة ، والمراد هنا : بينهما . والوشم : نقش بالإبرة في الذراع ، يحشى إثمدا ونؤورا ، كان نساء الجاهلية يتزين به . النواشر : عصب الذراع . والمعصم : موضع السوار من الذراع . ب٣- العين : بقر الوحش ، سميت كذلك لسعة أعينها . والأرآم : الظباء خالصة البياض ، واحدتها : رئم . وقوله «خِلفة» : إذا ذهب منها قطيع خلف مكانه قطيع آخر لأنس المكان لضروب الوحش جرّاء خلوه من الأنيس . والأطلاء : صغار البقر وكذا صغار الظباء ، واحده : طليٌ . الجثم : المربض . وقوله «ينهضن» : أي يُنمْنَ أولادهن إذا أرضعنهن ، ثم يرعين ، وفي ذلك زيادة أمان ، وعندما يستشعرن حاجتها إلى الرضاع مجددا يصوتن فتنهض من مجاثمها للأصوات لتتزود لبنا .ب٤- اللأي : الجهد . الحِجة : السنة . التوهّم : التفرس . ب٥- الأثافي : حجارة الموقد ، واحدتها : أثفية . والسُّفع : السود تخالطها حمرة . معرس المرجل : حيث أقام حين استوقفته الديار ، وهو هنا موضع الأثافي . النؤي : حاجز من تراب يرفع حول الخباء أو البيت دفعا للسيل .جذم الحوض : داخله . ولم يتثلم : أي ذهب أعلى النؤي ولم يتثلم ويتخرب ما بقي منه .

٤- وَقَفْتُ بها من بَعد عشرين حِجَّةً
فَلأْيا عَرَفْتُ الدار بَعد التَّوهُّم
٥- أثافِيَّ سُفْعا ، في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ
ونُؤْيا كجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّم

يشبّه زهير ما تبقى من طلل أم أوفى الدارس بوشم ترجّعه الفتاة وتردده حتى يثبت في عصب معصمها ، وهو هنا أقرب من صورة أستاذه أوس السابقة : فالوشم زخرف على الجلد تماما كالطلاء زخرفا على أواني الخزف أو الثوب أو أردية الخيمة التي شبه بها أوس بقايا ديار تماضر التي ترعى بها ضروب الوحش آمنة . لكن إذا كان أوس دلل على أمان المكان وصولا إلى بيان طول مدة هجر تماضر له بأن جعل النعام/ الحريص على نفسه يرتع به مطمئنا ؛ فإن زهيرا دلل على المقصد نفسه بأن جعل أنواع الوحش تترك بالموضع صغارها الرضيعة نائمة - وهي الأحرص عليها في هذا السن- ثم تبعد عنها لتسرح هي في المراعي المحادية : فعشرون سنة من إخلائه تكفي لإلف الحيوانات الجافلة . والتشبيه هنا كذلك حسي مجمل مرسل ، والأداة فيه «كأن» .

وبعد أن أجهد زهير نفسه إجهادا فتعرف الديار ، بدأ يتفحص معالمها الدائرة :

* أثافي ترك لهيب النار عليها بصماته حُمرةً وسوادا ، شبهها زهير في موضع آخر بالحمَام لأنها سُود تضرب إلى الغبرة في تشبيه حسي مجمل مرسل ، فقال : (طويل)

وَغَيْرُ ثَلاثٍ ، كالحَمَام ، خَوالِدٌ
وَهَابٍ ، مُحِيلٍ ، هامِدٍ مُتَلَبِّدِ(١)

---

(١) ديوانه ، ١٧٧ . ثلاث : يعني الأثافي . الخوالد : الباقية المقيمة . الهابي : رماد عليه هبوة ، أي غبرة . المحيل : الذي أتى عليه الحول . الهامد : المتغير . وقوله «متلبد» يعني : أن الأمطار ترددت عليه حتى تلبد ولصق بعضه ببعض . والبيت متعلق ببيتين قبله هما : (طويل)

غَشِيتُ ديارا بالنقيع فثَهمَدِ — دوارسَ قَدْ أقْوَيْنَ من أمّ مَعْبَدِ
أَرَبّتْ بها الأرواحُ كلَّ عشية — فلم يبقَ إلا آلُ خَيمٍ مُنَضَّدِ

والنقيع وثهمد : مكانان . أقوين : أقفرن . أربت بها الأرواح : أقامت بها ولزمتها . الآل : جمع آلة ، عود له شعبتان يعَرّض عليه عود آخر ، ثم يلقى عليه نبات ضعيف وخش يُستظل به . وقيل : الآل هنا : الشخص . والمنضد : المجعول بعضه فوق بعض .

* ونؤي شبهه بداخل الحوض لاستدارته على موضع الخيمة وارتفاعه من غير أن يتثلم أساسه ، والتشبيه حسي مجمل مرسل ، والأداة «الكاف» .

فالتشبيه خدمَ الوصف خدمة فنية جمالية ، إذ كانت له يد طولى في الإبانة عن المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة ، واستلهم قوته هنا من الصور الحسية التي اعتمدها ، كما أنه تَدخَّل في رسم صورة جميلة للطلل الدارس المُمَّحي ، وللقاطن الجديد الذي حل به واستطاب ، وصغارَه ، العيش فيه ، وللنفسية المتكسرة المتوجعة للواقف على ربوعه .

الصورتان التشبيهيتان السالفتان لدى أوس وزهير تؤكدان أن اللاحق يفيد من السابق في بناء الصورة الفنية ؛ فأوس شبه آثار الديار المتبقية ببقايا زخارف طلاء جديد على مادة ما ، وزهير استلهم الفكرة عينها وتصرف فيها فشبه الآثار ببقايا زخارف وشم على معصم فتاة .

والنؤي والأثافي من متعلقات الطلل الدارس إلى جانب متعلقات أخرى كالرماد وبعر الإبل ، ومثلما جمعهما زهير معا نجد راويته الحطيئة يجمعهما كذلك في قوله[1] : (كامل)

٢- نُؤْيٌ وأَطْلَسُ كالحَمامةِ ماثِلٌ
وَمُرَفَّعٌ شُرُفاتُهُ مَحْجُورُ

٣- كالحَوْضِ أَلْحَقَ بالخوالفِ نَبْتَهُ
سَبِطٌ عليهِ منَ السِّماكِ مَطِيرُ

إذ شبه الرماد بالحمام لونا وهيئة : فالحمام رمادي اللون قريب من الأرض لصغر بنيته ، وشبه النؤي بالحوض لحصول الاستدارة وجمع ماء النوء في كلٍّ ، حتى إن النبت كسا حواشيه . واستعمل الكاف أداة في الصورتين التشبيهيتين معا ، والتشبيهان كلاهما حسي مرسل ، مجمل لعدم ذكر وجه الشبه : لون الغبرة في الصورة الأولى ، ثم الاستدارة وجمع الغدير في الصورة الثانية . وفي التركيب تقديم

---

(١) ديوانه ، ٨٦ . ب٢ : أطلس : رماد . ماثل : لاطئ بالأرض . مرفع شرفاته : يعني مسجدا . والمحجور : المسجد . ب٣ : كالحوض : أراد النؤي . الخوالف : زوايا البيت ، واحدته خالفة . سبط : سحابة من نوء السماك ، يقول : أنبت هذا المطر نبتا حتى صار مع الخوالف .

وتأخير وترتيبه هكذا : (نؤي كالحوض أحق سبطٌ نبتَه بالخوالف ، وأطلس كالحمامة ماثل) .

ويتجلى استلهام اللاحق من السابق في المعاني والأسلوب التصويري من غير أن يجدد هنا أو يضيف شيئا ، وقد يبدو هذا ضرب من الإغارة ؛ إلا أنه ، في نظري ، جائز : إذ بمَ نشبه نؤيا مستديرا من تراب عَلَت جدرانُه وجمعَ غدير السيل بغير الحوض[1]؟! وبم نشبه أثافي كساها الرماد بلونه المغبرّ بغير حمام خلاء طبعته الكهوف والمغارات الموحشة المظلمة التي يقطنها بلون الغبرة والسواد؟! واستمداد اللاحق من معاني السابق محمود على كل حال ما لم يكن ظاهرا يقع فيه الحافر على الحافر لفظا ومعنى ، ومعنى الظاهر : «أن يؤخذ المعنى كله ، إما مع اللفظ كله أو بعضه ، وإما وحده . فإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لنظمه فهو مذموم مردود لأنه سرقة محضة ويسمى نسخا وانتحالا»[2] .

ويوظف زهير صورة زخرف الوشم في نعت الرسوم الداثرة ، فيقول : (وافر)

يَلُحْنَ ، كَـــأَنَّهُنَّ يَدا فَـــتـــاة

تُرَجَّعُ ، في مَعاصِمِها ، الوُشُومُ[3]

فالتشبيه حسي مرسل بواسطة الأداة «الكاف» ، مفصّل لأن وجه الشبه مذكور : وهو الظهور والبروز اللذان دلّ عليهما الملفوظ : «يلحن» . و يشبه الشاعر ما يظهر من بقايا الرسوم بما يلوح من زخرف الوشوم المرجعة التي ثبتت على معصم الفتاة بالترديد والمعاودة .

---

(١) للنابغة في داليته التي تضاف إلى المعلقات صورة النؤي نفسها . وعجزُ البيت الثالث منها : (والنُّؤيُ كالحوض بالمظلومة الجَلَدِ) . والمظلومة الجلد : الأرض الصلبة حُفر فيها حوض على غير استحقاق منها للملك . (ديوانه ، شرح وتعليق الدكتور حنّا نصر الحتي . ص٤٧) . وله أيضا : (طويل)

رمادٌ كَكُحْلِ العينِ لأيـــا أبينُـه   ونُؤيٌ كَجَذْمِ الحوضِ أَثْلمُ خاشِـعُ

(ص ١٢١)

وإن كان بين زهير والنابغة توافق في الصورة التشبيهية للنؤي ؛ فإن لكل واحد منهما صورة للرماد : شبهه زهير بالحمام وشبهه النابغة بكحل العين .

(٢) الإيضاح ، ٣٧٠ .

(٣) ديوانه ، ١٤٨ . يلحن : يتبيَّنّ ، أي الرسوم .

وله أيضا في المعنى ذاته : (كامل)

هاجَ ، الفُؤادَ ، مَعارِفُ الرَّسْمِ

قَفْرٌ ، بِذي الهَضَبَاتِ ، كَالوشمِ[1]

والظاهر أن غرض التشبيه في هذه الصور التي رسمها الأوسيون عبيد الشعر إنما هو بيان مقدار حال المشبه : فالطلل سمي كذلك لأنه فقد كثيرا من معالمه التي كانت تبعث فيه الحياة من عمران وساكنة ، ولكن تشبيهه بالوشم أو الزخرف أبان مقدار حاله الذي آل إليه بعد أن عاثت فيه عوامل الزمن فسادا .

ويعتبر تشبيه صورة الطلل الدارس بالوشم من النعوت الشائعة في الشعر الجاهلي عموما ، والذي يلقي نظرة عابرة يتثبت من ذلك : ومنهم طرفة في مطلع معلقته[2] ، ولبيد[3] ، وعنترة[4] وآخرين[5] .

ب/ تشبيه بقايا الطلل بالخطوط والكتب:

اتسع خيال شعراء المدرسة الأوسية في إطار البحث عن نعوت يصورون بها ما لحق طلول الأحبة من ضروب التعرية وصنوف التخريب والامّحاء ، فتنبهوا إلى ما يعتري الخطوط وسطور الكتب المحبّرة من الضبابية والبهوت وبخاصة المتقادمة منها . فما كان منهم إلا أن عقدوا قرانا من المشابهة بين تلك الرسوم من جهة ، وهذه الخطوط خافتة البروز من جهة ثانية .

---

(١) ديوانه ، ٢٧٢ ، ضمن ذيل شعر زهير وهو ما لم يروه ثعلب ورواه صعوداء . والمعارف : العلامات المعروفة . القفر : الخالي . ذو الهضبات : موضع فيه جبال .

(٢) ديوانه ، شرح الأعلم الشنتمري . تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصقال : ص٢٣ . وشرح المعلقات السبع للزوزني ، ٤٥ .

(٣) ديوانه ، اعتنى به حمدو طماس . ص٩٩- ص ١١٧ .

(٤) ديوان عنترة . تحقيق ودراسة : محمد سعيد مولوي . ص ٢٦٨ .

(٥) أورد الدكتور حسن البنا عز الدين في ذيل كتابه : «الكلمات والأشياء : بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية» ، ملحقا للمقدمات الطللية لقصائد شعراء الجاهلية ومخضرمي الإسلام ، ومنها أبيات تُشبِّه فيها الطلول الدارسة بالوشم لشعراء منهم : أبو قلابة الهذلي ، وأبو الطمحان القيني ، والمتنخل الهذلي . الملحق من الصفحة ٢٨١ من الكتاب إلى الصفحة ٢٩٠ .

ومن هذا الصنف قول إمام المدرسة الأوسية زهير : (طويل)

لِمَنْ طَلَلٌ ، كـالوَحي ، عـاف منازِلُهْ؟

عفا الرسُّ منهُ ، فالرُّسَيْسُ ، فَعاقِلُهْ[1]

شبه الشاعر الطلل بالكتاب بواسطة الكاف . ويظهر استئثار هذه الأداة في تشبيه الطلل عند الأوسيين ، وهو من أدوات التشبيه الشائعة لبساطته . والتشبيه هنا -على غرار ما سبق- حسي مرسل ، والحمولة الدلالية للملفوظ «عاف» منحته التفصيل ، لأنها أبانت عن وجه المشابهة بين طرفي التشبيه ، وهو التغيّر والدّروس والامّحاء . والغرض من التشبيه بيان مقدار حال المشبه .

ويقول كذلك : (بسيط)

دارٌ لأسـمـاءَ ، بالغـمـرَيْن ، مـاثلةٌ

كالوحي ليس بها ، من أهلها ، أَرِمُ[2]

فيشبه الرسوم المتبقية من آيات الدار بالكتاب المسطور عن طريق التشبيه المرسل الحسي المجمل .

وله أيضا : (متقارب)

أَمِن آل ليـلى ، عـرفتَ الطُّلولا ؟

بذي حُـرُضٍ ، مـاثلات ، مُـثُـولا

بَلِينَ ، وتَحْـسَـبُ آياتـهـ

ـنَّ ، عنْ فرطِ حَوْلينِ ، رَقًّا مُحيلا[3]

إذ عمد إلى التشبيه الحسي المرسل المفصل : فشبه رسوم الدار ، وقد مضى على هجرها حولان كاملان ، بِرَقٍّ مكتوب حال عليه الحول ، بواسطة الفعل «حسب» ، ووجه المشابهة بين المشبه والمشبه به البلاء والتغير والبهوت وما إلى ذلك من المعاني التي يحملها اللفظ «بلين» .

---

(١) ديوانه ،٤٧ . عفا : تغيّر ودرس . والرس والرسيس : ماءان لبني أسد . وعاقل : أرض ، وقيل جبل .

(٢) السابق ، ١٠١ . والغمر موضع ، ثناه بموضع آخر ضمه إليه . وماثلة : منتصبة ، وهي اللاطئة أيضا . وأرم بمعنى : أحد ، ولا يستعمل إلا بعد النفي .

(٣) السابق ،١٩٢ . ذو حرض : موضع . والمُحيل : الذي أتى عليه الحول .

ولم يخرج كعب بن زهير عن هذا المعنى الذي سبقه إليه والده حين تساءل : (طويل)

أَتعْرِفُ رسمًا بينَ رَهْمانَ فالرَّقَمْ
إلى ذي مَراهيطٍ كما خُطَّ بالقَلَمْ ؟[1]

فشبه ما بقي من أثر الرسم بخط مسطور في صحيفة . والصورة حسية ، والتشبيه مرسل .

وحين قال : (طويل)

أَلِمَّا على رَبْعٍ بِذاتِ المَزاهر
مُقيم كأَخلاقِ العَباءَةِ داثِرِ[2]

والتشبيه حسي مرسل كذلك ، والصورة قائمة على تشبيه بقايا الرسم الداثر بآثار خطوط أرجل العباءة على الرمل أو التراب . وهو مفصل ووجه الشبه مفاد من اسمي الفاعل «مقيم» و«داثر» : آثاره الدارسة مقيمة تتحدى عاديات الزمن .

وللحطيئة في هذا المعنى : (كامل)

لِمَنِ الديار كأنهن سُطورُ
بِلَوَى زُرُودَ سَفَى عَلَيْها المُورُ[3]

شبه الديار غطى معالمها التراب الرقيق الذي تسفه الرياح بسطور السجل . والتشبيه حسي مرسل . ووظف الأداة «كأن» للتقريب بين طرفي التشبيه .

ويقول واصفا منازل هند الدارسة بفعل الرياح : (وافر)

تراها بَعْدَ دَعْسِ الحَيِّ فيها
كحاشِيةِ الرداءِ الحِمْيَرِيِّ[4]

---

(1) ديوانه ، 61 . ورهمان والرقم ومراهيط : مواضع كلها متقاربة .

(2) السابق ، 185 . الإلمام : الإتيان . ذات المزاهر : أرض . العباءة : يقال : عباءة وعباية وعظاءة وعظاية : دويبة ملساء تعدو كثيرا وبسرعة ثم تقف ، وتسمى شحمة الأرض وشحمة الرمل ، وهي أنواع كثيرة وكلها منقطة بالسواد . وأخلاقها : ما تتركه من خطوط في الرمل أو التراب أثرا لعدوها ووقوفها . وداثر : دارس .

(3) ديوانه ، 86 . اللوى : مسترق الرمل . زرود : رمال بطريق الحاج من الكوفة . المور : التراب الرقيق .

(4) ديوانه ، 196 . والدعس : كثرة الوطء والآثار .

وبالتشبيه الحسي المرسل يصور أبو مليكة معالم منازل هند الدائرة بحاشية الرداء ، وحاشية الرداء فيها خطوط : فشبه وشي الريح في هذه المنازل بوشي الرداء .

وشبيه هذه الصورة قوله (والضمير يعود على ديار هند) : (بسيط)

جَـرَّتْ عَليـهـا بِأَذْيالٍ لـهـا عُـصُفٍ
فَأَصْبَحَتْ مِثْلَ سَحْقِ البُرْدِ عافيها [1]

فشبه بقايا الأطلال وما تعفّى منها ببرد قد سحق وبلي وامّحت خطوطه . واستعمل الحطيئة الاسم أداة تشبيهية في هذه البنية وهو : مثل .

وتشبيه الطلول الدائرة بالخطوط أمر مألوف لدى شعراء العصر الجاهلي بصفة عامة[2] .

تلك أهم صور التشبيه التي وصف بواسطتها شعراء المدرسة الأوسية الطلل الداثر الذي قفر من أهله وسكنته الأرواح وحيوانات الصحراء من نعام وظباء وبقر وحشي ؛ وهي صور لم تخرج عن نعت الطلل بالزخرف والوشم والخط المرقون . والتشبيهات مرسلة لم تغب الأداة عن أي منها ، والأداة متنوعة عندهم من «الكاف» إلى «كأن» إلى الاسم «مثل» إلى الفعل «شبّهتُ» و«تحسب» ، وهذا التنوع يشي بمقدرتهم على التصرف في أحوال بنية الأسلوب . والصور كلها حسية مدركة بالحواس ، وهي هنا بصرية مرئية للعيان . وباعتبار وجه الشبه تراوحت تشبيهاتهم بين المجمل والمفصل ، وملامح الجمال الفني التي أضفتها على الصور لا تكاد تخفى ، وحسبنا هنا الجمال البياني الأخاذ الذي قرّب الصور إلى الأفهام وأخرجها من الخفاء إلى التجلي .

(١) السابق ، ١٩٧ .عصف : شديدة ، الواحد : عصوف .

(٢) ينظر على سبيل المثال : مهلهل ، ١٠٥ . قيس بن الخطيم ، ٧٦ . عنترة ، ٢٦٨ . طرفة ، ٨٢- ٨٩- ١٢٦ . لبيد ، ٩٩-١٠٧-١٢٥- ١٣٢ . حميد بن ثور ، ٩٧ . سينية الحارث بن حلزة اليشكري في المفضليات ، ١٣٢ .

المبحث الثاني

صورة النـــــاقة

مكانة الناقة في ذاكرة عرب الجاهلية

تحتل الناقة مكانة متميزة في الشعر الجاهلي ، لاسيما إن نحن سلمنا بفرضية قداستها إلى درجة تأليهها والتبرك بها[1] ؛ ما يُسوِّغ أمرَ تبوُّئِ الإبل موضعا بلغت به حدَّ ربط علاقة وشيجة معها يؤطرها الحب المتبادل ، والتضحية والصبر خاصة من قِبل هذا الحيوان وهو يثابر ليوصل راكبه إلى أبعد الشقق ، بله كونه مَطعمه وملبسه وأنيس وحدته .

والذي لفت نظري وأنا أطالع الشعر العربي وبخاصة في وصف الراحلة إنما هو تخيُّر الشعراء النوقَ مطية للسفر والتنقل بديلا عن الفحول[2] . ولما وجدتني أتساءل عن سر ذلك افترضت أنه ربما «الجمل حقود ، يرتصد من ضاربه الفرصة والخلوة لينتقم منه»[3] ، أو أنه يكون في حالة نفسية شديدة الاضطراب عند موسم التزاوج ، فيهيج هيجانا قويا يرفض معه الأكل والشرب ودُنُوَّ أي إنسان أو حيوان منه[4] ، أو لأن الناقة تسخِّر للعربي ظهرها مركباً وخفَّها مطعماً ومروىً في آن . . وتلك أسباب أدعى إلى أن تقصي الفحل من الصحبة والرفقة ويستعاض بالأنثى الكريمة النشيطة التي «تعرف قولهم»[5] وتتجاوب معه بحيوية وخفة .

---

(١) كانت طيء تعبد جملا أسود ، وكانت إياد تتبرك بالناقة . ينظر : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . الدكتور جواد علي . ٦/٦٠-٦١-٦٩ .

(٢) تنظر كافية زهير ، وميميته (القصيدة ٩) ، وأوس بن حجر ، ٦٤- ٦٥ . ورائية الحطيئة ، ١٠٦-١٠٧ .

(٣) الإمتاع والمؤانسة . تأليف أبي حيان التوحيدي . ١/١٢٦ . وينظر : الحيوان للجاحظ ، ١/٢١٣ .

(٤) يراجع : الحيوان للجاحظ ، ٤/٥٤- ٥/٣١٤- ٧/٦٥- ٧/١٩٣ .

(٥) الحيوان للجاحظ ، ٧/٤٤ . تعرف الناقة فصل ما بين «حلْ» و «جاهْ» : وهما لفظان يستعملان لقيادتها ، السابق : ٧/٧٨ .

وتتموقع موضوعة وصف الراحلة/ الناقة في بناء القصيدة الجاهلية بعد المقدمة الطللية : فبعد وقوف الشاعر على الرسوم الداثرة وبكائه عليها واستحضاره طيف الأحبة الذين ارتحلوا عنها وتركوها ملاذا آمنا للأرواح وأصناف الوحيش ؛ يعمد إلى مطيته/ ناقته ليرتحل إلى الممدوح أو غيره . فالناقة وسيلة للتنقل المكاني والزماني : تَنَقّل من موقع الأثر الدارس الذي استوقفه إلى موقع آخر غيره ، وتنقل من الماضي الذي استقدمه الاستحضار والتذكر فشجّ النفس بجروح ابتعاد الحبيب إلى الحاضر أو الآتي الذي سيرتحل إليه .

وقد عني الأوسيون عبيد الشعر – إسوة بأندادهم من شعراء زمانهم– بالناقة ، فوصفوها وصفا كافيا ضافيا مسح ظاهرها وباطنها[١] ، مسخرين لتحقيق تلك الصورة المتكاملة أهم أساليب البلاغة تصويرية وهو أسلوب التشبيه لما له من قوة إيحائية وبيانية وجمالية .

ولئن جمعنا كل الصور التشبيهية التي أبدعتها مخيلة شعراء المدرسة الأوسية للإبل (فحولا وإناثا) ، ألفينا مجسما متكاملا لهيئة المطية من النوق التي يتخيرها العربي لعبور المسافات الطوال والمسالك الشاقة وفي مختلِف الأزمنة دون تَشَكٍّ أو كلل ، وألفيناها ليست إلا تلك الناقة الصلبة ، الضامرة ، الحذرة ، السريعة ، الكريمة والنشيطة . . .على نحو ما سنستبينه من خلال هذا الجرد الوافي للصور الفنية التي تدخّل أسلوب التشبيه في نسجها لدى المخيِّلة الإبداعية لمدرسة عبيد الشعر .

---

(١) من الوصف الباطني قول كعب يصف قوسا ويشبه صوته بصوت ناقة تعطف على البَوّ : (طويل)

إذا أُطِرَ المربـوع منهـا ترنَّمَـت ... كـما أَرْزَمَـتْ بَكْـرٌ على البَوِّ رائمُ

(ديوانه ، ١٤٩) .

أُطر : عُطف . المربوع : وتر من أربع طاقات . وقوله : منها ، يريد : من القوس . قال : والبكر أكثر صياحا وأعطف . وترنمت : صوتت . وأرزمت : من الإرزام وهو حنين الناقة . والبوّ : جلد يحشى تبنا ثم يعلق عند عضد الناقة ، فإذا رأته سكنت . ورائم : عاطف . شبّه صوت الوتر بصوت الناقة العاطف على البو ، وهو تشبيه مقلوب حسي للمشاعر الباطنية لناقة عطوف أبانت عن مكنون عطفها بصوتها .

التشبيه ونعوت الناقة

تفنن شعراء المدرسة الأوسية في نعت أعضاء الناقة ووصف حركاتها وسكناتها وتصرفاتها وسلوكاتها ، فسخّروا لذلك زخما كثيفا من الصور التشبيهية الحسية الجميلة التي نقلت إلينا صورة كاملة المعالم لهاته الناقة المفضّلة لرحلاتهم الشاقة والكثيرة . وفي الآتي رصد لتلك الصور والنعوت التي وصفوا بها نوقهم وإبلهم باعتماد أسلوب التشبيه ، على أن نعرج على بعض النماذج منها بالتفصيل بعد ذلك .

فمن تشبيهاتهم المسخرة لبناء تلك الصورة المتكاملة ما يأتي :

- تشبيه الإبل الفتية بالنعام السريع(١) .
- تشبيه الناقة بالفحل والجمل(٢) ، وبحرف الجبل الصلب(٣) .
- تشبيهها بالثور اللامع الجائع(٤) . وبالعَيْر(حمار الوحش)(٥) ، وبالظباء البيض(٦) .
- تشبيه الناقة ، أو بعض منها (جنبها) ، بالأرض الصلبة وبالصفوان أو الصخرة الملساء(٧) .
- تشبيه نفورها وقلقها بالمها النّفور ، وبالنوق تنهشها الحيوانات وتعضها فلا تتركها تفتر ، وبالثور الوحشي المذعور من القانص(٨) .
- تشبيه علوها بالنعامة(٩) ، وعلو سنمها بالهضاب(١٠) ، وعلو عنقها بجذع

---

(١) كعب ، ٥٣و٨١ و ٢١٧ .

(٢) أوس ، ٦٤ و ٦٥ . زهير ، ١٧٨ (البيتان ٤-٥) .

(٣) كعب ، ١١٥ و ٢١٧ . الحطيئة ، ١٤٢ .

(٤) أوس ، ب١٠ص٢ . كعب ، ٢٢٢ .

(٥) بشامة ، ب١٠ص٢٢٢ «المورد» / ب١٠ص٥٦ من : المفضليات . ثم الحطيئة ، ١٣٧ .

(٦) الحطيئة ، ١٦٦ .

(٧) أوس ، ٤٨ . كعب ، ٥٨و٢٢١ .

(٨) أوس ، ٤٢ .

(٩) الحطيئة ، ب٦ص١٤٢ .

(١٠) كعب ، ٢٩ .

النخلة[1] ، وبالعسيب السامق[2] .

– تشبيه قوائمها بمقاذف السفينة[3] ، وبدعائم من خشب[4] أو أعمدة عرعر طوال يقوم عليها البيت[5] ، وتوافقِ حركات تلك القوائم في المشي بالتوأم[6] ، وتشبيه الأكتاف بالسارية التي تلي الباب[7] ، وتشبيه يديها بيديْ سابح يكاد يغرق[8] ، وبيديْ امرأة نائحة تلطم بهما وتندب[9] .

– تشبيه ملاستها أو ملاسة بعض أعضائها بانسياب المسمار الذي يقاس به جرح رأس المشجوج[10] ، وبعسيب النخل[11] ، وبصفوان أملس[12] .

– تشبيه لغامها بين مشفريها بالقطن ، والكتان الأبيض[13] ، وببيت العنكبوت[14] .

---

(١) كعب ، ٨١ و ٢١٧ ، يشبه عنقها بالجذول ، ١٨٨ .

(٢) كعب ، ٥٣ .

(٣) أوس ، ب١٧ص٦٥ .

(٤) كعب ، ١٣٨ .

(٥) الحطيئة ، ب١٨ص١٣٦ .

(٦) أوس ، ب١٨ص٦٥ .

(٧) الحطيئة ، ب٥ص١٠٧ . وشبه الحطيئة الكميت بَزْلَ نابه بسارية القصر ، ب١٢ص١٠٥ .

(٨) بشامة ، ب٢٦-٢٧ ص٢٢٣ من المورد ، و : ب ٢٦-٢٧ ص ٥٨-٥٩ من المفضليات .

(٩) بشامة ، ب٧-٨ ص ٢١٩ من المورد . كعب ، ص ١٦-١٧ ، وقد وقعت الصورة التشبيهية في ثلاثة أبيات ، من قوله : كأن أوب ذراعيها . . . إلى القافية : مثاكيل ، والصورة أخذها من بشامة ببعض اللفظ وبذات المعنى .

(١٠) أوس ، ب١٩ص٦٦ .

(١١) كعب ، ١٧٥ .

(١٢) كعب ، ٢٢١ .

(١٣) أوس ، ب٢١ص٦٦ . الحطيئة ، ب١٢ص١٥١ .

(١٤) الحطيئة ، ب٢٧ص٦٨ .

- تشبيه صريفها ببكَرة البئر[1] . وصوتها تعطف على البوّ بصوت وتر القوس[2] ، وصريـــرِ منسمها بصوت القدوم يقع على الأفنان يقطعها[3] ، أو بشوكة الحائك يسوي بها السداة واللحمة[4] ، وصوت عبِّ الماء بواسطة المشافر بصوت جدول يصب في أرض مزروعة[5] ، وصوت هوي الريح بين الفروج بصوت إبل تحنو على بوّ حيناً[6] ، وصوت فلاة تنحّى عنها أهلها إلى البادية بحثا عن الماء فَخَلَت ولم يعد يُسمع فيها غير أصوات عوامل الطبيعة من ريح ومثله حيناً آخر[7] .

- تشبيه سرعتها بالدرر المتناثرة من نظامها[8] ، وعدوها بعدو حمار غليظ يطارد أُتُنا لم تلقح[9] ، وتشبيه مشيها في الرمال بالسفن تشق عباب البحر[10] ، ووطئِها الأرض بوطء قوي عزيز[11] ، وتطاير الحصى الذي تقذفه أظلافها وهي تسرع بتطاير الدراهم بين أصابع الصرّاف[12] ، ونشاطها ، وهي تقطع المسافات ، بالبقرة الخنساء قصيرة الأنف تارة[13] ، وبمن فيه مسٌّ من الجن ثانية[14] ، وباضطراب الغاضب ثالثة[15] ، وبالرُّبد المفزوع من القانص تارة أخرى[16] .

---

(1) أوس ، ب٢٢ص٦٦ و : ب٢٦ص٦٧ .

(2) كعب ، ١٤٩ . تشبيه مقلوب سبق ذكره في التشبيه الباطني للناقة .

(3) كعب ، ٢١٨ .

(4) الحطيئة ، ب٢٢ص٦٧ .

(5) الحطيئة ، ب٤ص١٠٧ .

(6) الحطيئة ، ب٢٣ص٦٧ .

(7) الحطيئة ، ب٢ص١٠٦ .

(8) أوس ، ب٢٤ص٦٦ .

(9) الحطيئة ، ب١٤ص١٥٢ .

(10) بشامة ، ب٢١ص٢٢٣ «المورد» / ب٢١ص٥٨ «المفضليات» . زهير ، ب٦ص٨٠ و : ب٧ص١٠٢ .

(11) بشامة بن الغدير ، ب ١٩ ص ٢٢٣ «المورد» . وفي المفضليات : ب ١٩ص٥٨ .

(12) كعب ، ١٣٩ . والحطيئة ، ب٢٢ص١٣٧ .

(13) زهير ، ب١٢ص١٨١ .

(14) كعب ، ٢٠٢ .

(15) كعب ، ٢١٨ .

(16) بشامة ، ب٢٠ص٢٢٣ «المورد»/ ب٢٠ص٥٨ «المفضليات» . كعب ، ٢٥٣ .

- تشبيه ضمورها بهيكل سَلَخ الجزار لحمه عن عظمه[1] ، وبالنعام[2] ، وبالبَلِيّة[3] ، وبالقســـي والقوس والقناة[4] ، وتشبيه حرف فقار ظهرها بالسيف الناحل وبالعود الهزيل[5] .
- تشبيه صلابتها بالعير[6] ، وبالقسي[7] ، وبحرف الجبل[8] . وصلابة وجهها بالحجارة[9] ، وصلابة سنامها بالصفيح[10] .
- تشبيه أعينها بأعين المحتال في القمار[11] ، وبأعين الثور المنفرد عن جماعته (وهو في ذلك أحـرص)[12] ، وبالمرآة المجلوة من لدن امـرأة تُعنى بجـمـالهـا[13] ، وبالـمُصفّاة بالكحل[14] ، وبالحريصة من ذباب الضحى[15] . وتشبيه محجري حاجبيها بالكهف[16] .

---

(1) أوس ، ب١ص٧٧ .

(2) زهير ، ب٩ص٨١ .

(3) كعب ، ١٨٨ . والبلية : الناقة التي تُعقّل على قبر صاحبها ولا تُعلف ولا تُسقى حتى تموت ، وذلك معتقد جاهلي ، ظنا أن صاحبها يحشر عليها يوم القيامة . ينظر المصدر والصفحة نفساهما .

(4) كعب ، ١١٩ و : ٢٥٣ .

(5) كعب ، ١١٦ .

(6) كعب ، ١٢ .

(7) كعب ، ١٧٦ .

(8) كعب ، ٢١٧ . الحطيئة ، ب٦ص١٤٢ .

(9) كعب ، ١٢ .

(10) كعب ، ١٨٩ .

(11) بشامة ، ب١٥ص٢٢٢ من «المورد» . و : ب١٥ص٥٧ من «المفضليات» .

(12) كعب ، ١٠ .

(13) كعب ، ٤٠ .

(14) كعب ، ٥٩ .

(15) الحطيئة ، ب٢٩ص٦٨ .

(16) كعب ، ٢١٩ .

- تشبيه بنيتها السمينة بالقَصر[١] ، وصدرها المتسع بالطريق[٢] ، ومشفرها بنعال الجلد المدبوغ[٣] ، وبالسياط[٤] ، وذنبها بعسيب وقنو النخلة[٥] ، والجوف بين الأضراس بالقبر[٦] ، ومرئها بنصل السيف أو قدح الرمح بلا ريش ولا سهم[٧] ، وعرقها بالكحل والقطران[٨] ، وبنطفة الحران (العطشان)[٩] ، وبِرْكتِها والقيام منها بتحريك النجوم البعيدة[١٠] . ويُشبَّه تجمع الأوابي بتجمع العذارى كُشف عنهن الخباء[١١] . كما تنبهوا إلى حلقة القيد التي تصنع من الأديم فتتخذ عقالا للنوق فشبهوها بالدملج[١٢] .

تلكم ، إذاً ، جُلّ صور الناقة التي «التُقطت» بواسطة «العدسة التشبيهية الأوسية» ، وهي صور حسية لا تُكلف المتلقي عناء إدراكها وتذوقها ، حرص فيها أصحابها على الإجادة والقرب والجمال التصويري البديع . وسنوضح في بعضها ، لاحقا ، مكمن الجمال وموطن الطرافة والبديع .

البناء الفني لصورة الناقة بين الإجمال والتفصيل

إذْما اختصرنا ، في ما سلف ، أوصاف مطايا الأوسيين العبيد (نوقا وإبلا) في رحلاتهم باعتماد «العدسة التشبيهية» ؛ فإن أشعارهم تضمنت مشاهد تصويرية

---

(١) كعب ، ٥٨ .

(٢) بشامة ، ب١٧ص٢٢٣ «المورد» . ب١٧ص٥٧ من المفضليات .

(٣)كعب ، ٢٣٦ .

(٤) الحطيئة ، ب١٥ص١٠٦ .

(٥) كعب ، ١٣ و ٥٤ .

(٦) الحطيئة ، ب٣ص١٠٧ .

(٧) كعب ، ٢٣٦ .

(٨) أوس ، ب٢٥ص٦٧ . زهير ، ب٩ص١٨٠ . كعب ، ٦٣ و ١٣٨ و ١٦٠ .

(٩)كعب ، ٢١٩ .

(١٠) الحطيئة ، ب٣١ص٦٨ .

(١١) الحطيئة ، ب١٠ص١٠٥ . والأوابي: بنات المخاض وبنات اللبون تأبى أن يضربها الفحل ، فتنضم إحداها إلى الأخرى كالعذارى كشف عنهن الخباء حياءً .

(١٢ الحطيئة ، ب٢٤ص٦٧ .

دقيقة ومفصلة أكثر لتلك المطايا بغير أسلوب التشبيه[1] . وما اقتصارنا على صورة الناقة المنسوجة بخيوط أسلوب التشبيه فقط إلا لأن هدفنا في هذه الدراسة إنما هو الإبانة عن الوظيفة الجمالية التصويرية لهذا الفن في إبداع الدلالة لدى هذا التيار الشعري القائم أساسه على الرواية والقرابة الدموية العائلية ، في بحث عن أثر التلاقح الفكري والتقاسم المعرفي لمرجعية الصورة الفنية في تجربة إبداع الجماعة .

وأما تلك الأوصاف التي صوروا بها هذا الكائن الرفيق باعتماد فن التشبيه ، فقد تبدت بالإجمال حينا بالتفصيل آخر : يتكشف الأول في معرض وصفهم لهذه المطية في كُلّيتها ، إذ شبهوها في عمومها بحيوان أو جماد : فنعتوها نعامة ، وجملا ، وحرف جبل ، وثورا ، وعيْرا ، وظبيا . . . ويتجلى الآخر في باب تشبيههم نوقهم عضوا عضوا ، في محاولة منهم لتقريب جزئيات بنيتها للمتلقي ، فشبهوها بما يُقرّب الصورة أكثر ويخرجها من الخفاء إلى التجلي ، ليشمل ذلك التفصيل :

- أعضاءَ الجسم : العنق ، الأعين ، الحاجبين ، فقار الظهر ، القوائم ، الذنب ، السنم ، الأكتاف ، الصدر ، ما بين الفرجين ، المشفر ، الجوف بين الأضراس ، المرئ .
- الهيئةَ : العلوّ ، البِركة ، الضمور ، السمنة ، الصلابة ، الملاسة .
- الحركةَ : السرعة ، البطء ، الخفة ، التهادي في الرمال .
- اللونَ : العرق واللّغام .
- السلوكَ : النفور ، النشاط ، الاضطراب والقلق ، عاطفة الحنو على البوّ .
- ثم الصوتَ والصريفَ .

آليات الصور التشبيهية لدى شعراء المدرسة الأوسية

إن نحن احترمنا المنهج التاريخي – ويلزمنا ذلك– وراعينا التراتبية الزمانية لمدرسة عبيد الشعر من خلال ثنائية : (السابق/اللاحق) في بحث عن أثر التلاقح الفكري والتقاسم المعرفي لمرجعية الصورة الفنية في تجربة إبداع الجماعة ، ثم أنعمنا النظر في المحسوسات التي اتخذها هؤلاء الشعراء مشبهات بها لموصوفاتهم في موضوعة وصف الناقة ؛ فإننا نجدهم ينزعون إلى ضروب متنوعة من الإبداع لتوليد

---

(١) يمكن تتبع مثل تلك الصور في لامية بشامة في المفضليات ، ص٥٥ وما بعدها ، وقد استغرق وصفه الناقة ثمانية عشر بيتا : من البيت ١٠ إلى البيت ٢٧ .

صور جميلة بديعة تعكس رؤيتهم البصرية للأشياء وترجمتها إلى لغة واصفة ، ومن تلك الآليات :

١- الأخذ والاستمداد :

ومعناه اتكاء اللاحق على السابق وأخذ الصورة منه ، تارة بالمعنى عينه وببعض لفظه ، وتارة أخرى بالمعنى ذاته فقط .

* فمن الأول قول أوس يصف العرق المتصبب من خلْف قفَا الناقة : (طويل)

كـأنَّ كُـحَـيْـلا مُـعْـقَـدا أو عَنِيَّـةً
على رَجْعِ ذِفْـراها منَ اللِّيتِ واكِفُ[١]

أخذه زهير وصنع : (طويل)

وَتَنْضحُ ذِفْـراها بِجَـوْنٍ كـأنّهُ
عَصِيمُ كُحَيْلٍ ، في المراجل ، مُعْقَدِ[٢]

ومنه قول أوس : (طويل)

كـأنّي كَـسَـوْتُ الرَّحْلَ أَحْـقَبَ قـارِباً
لهُ بِجَنُوبِ الشَّـيِّطَيْـنِ مَسـاوِفُ[٣]

أخذه كعب والحطيئة منه ، الأول حين قال : (كامل)

وكـأنَّ أَقْتـادي غَـدَا بِشِـوَارِها
صَحْـماءُ خَـدَّدَ لَحْـمَها التَّسْويفُ[٤]

(١) ديوانه ، ب٢٥ص٦٧ . الكحيل : القطران ، والعنية ضرب منه . الليتين : صفحتا العنق ، والذفرى في أعلى القفا . والعنية : أبوال الإبل تعقد بيعرها فتختثر تحت الشمس وتدهن للاستشفاء من الجرب .

(٢) ديوانه ، ب٩ص١٨٠ . الجون : عرق أسود . العصيم : الأثر . معقد : خاثر .

(٣) ديوانه ، ب٢٧ص٦٧ . الأحقب : حمار الوحش في بطنه بياض . قارب : حمار يعجل ليلة الورد . الشيطين : موضع . ومساوف : يقول : قد بالت حميره فهو يشم أبوالها ، والسوف : الشم .

(٤) ديوان كعب ، ١١٨ . الشوار : متاع الرحل . صحماء : أتان في لونها صُحمة ، وهي سواد في صفرة ، وقيل بياض تدخله حمرة أو سواد . وخدد لحمها : أضمرها فصار لحمها طرائق . والتسويف : شم الفحل إياها ينتظر ليسفدها وهي تفر منه وتمتنع .

والثاني حين أنشد : (كامل)

وكــأنَّ رَحْلي فَـوْقَ أَحْــقَبَ قــارِحٍ
بالشُّــيْطَيْــنِ نُهــاقُــهُ تَعْـشـيـرُ(١)

ومنه أيضا قول بشامة : (بسيط)

كَــأَنَّ أَوْبَ ذراعَــيْــهــا إذا نَجَــدَتْ
وَأَحْـدَثَ الظِلُّ في أعطافِـهِ الشَّـجَرُ
أَوْبَ ذِراعَيْ لِجَــوجٍ شَبَّ واحــدُها
حتّى إذا ما انتَهى أَوْدى به القَدَرُ (٢)

فشبه رجع ذراعي الناقة – وهي ترتقي النجود ظهرا ، وقد توسّطت الشمس كبد السماء فلم يعد من ظل غير الذي تحت أعطاف الشجر يطابق شكلها ، وهي فترة أدعى للكلل ، ونعت الناقة بهذه الحركة في هذا الزمن بالذات أحمد لها إذ أبان عن صلابتها وقوتها وتحملها . . .– برجع شمطاء ذات وحيد تعهّدته حتى شبّ فتوخّاه الردى وتركها تخبط بيديها وتلطم . وخَبْطُ أيدي ثكلى الوحيد أشد من غيرها وأعنف ، ولأنها شمطاء فصورة اللطم والضرب بالأيدي فوق التصور إذ لا أمل لها بإنجاب الولد مجددا . وجمالية الصورة لا تخفى لما أفادته من المبالغة في الحركة وعدم الاكتراث للكلل واشتكاء البدن ، ومن البيان والقرب من ذهن السامع حتى يكاد يراها ويسمعها في الطرفين كليهما : المشبَّه/ الناقة ، وهي بين لظى الشمس اللاهبة وحاجة البدن إلى الراحة فلا تبالي وتُوالي المسير ؛ والمشبه به/ ثكلى ذات الوحيد ، وهي تتمزق بين حرّ الفراق وتعذيب الجسد تعذيبا بدنيا وآخر نفسيا ، فلا تهتم لذلك وتوالي اللطم والضرب بالأيدي .

أخذه كعب بن زهير ببعض لفظه وبذات معناه فقال : (بسيط)

كَــأَنَّ أَوْبَ ذراعَــيْــهــا وقَــدْ عَـرِقَـتْ
وَقَــدْ تَلَفَّعَ بالقُـورِ العَـســاقيــلُ
وَقــالَ للقَـوْمِ حــاديهِمْ وَقَـدْ جَـعَلَتْ
وُرْقُ الجَنادِبِ يَرْكُضْنَ الحَصى : قِيلوا

---

(١) ديوانه ، ب١٢ص٨٧ . وتعشيره : نهاقه ، قال الأصمعي : ينهق عشْرا .

(٢) المورد ، ب٨-٩ص٢١٩ .

شَدَّ النَّهارِ ذِراعَا عَيْطَلٍ نَصَفٍ
قامَتْ فَجاوَبَها نُكْدٌ مَثاكيلُ(١)

جعل كعب – إن لم نعتمد رواية الأصمعي التي أشرنا إليها في الهامش– النائحة نَصَفًا ليكون أقوى لها على ترجيع يديها ، وذلك أشد . وبرواية الأصمعي ستكون الصورة كالتي أوضحناها مع بشامة . وسواء أكانت هذه أم تلك فإن لبشامة فضل إحداث الصورة والسبق إليها ، وهي صورة غاية في الروعة تنم عن القدرة الخارقة على التقاط الوصف المناسب ، والمهارة العالية في تخير المشهد الملائم للحدث الموصوف بزمانه ومكانه وحركته وهيئته وحتى صوته الذي يمكننا تخيله في هذا الطرف وذاك . أما كعب فلم يستزد على أن تصرف في بعض اللفظ لضرورة الروي والسياق اللفظي .

ومثال آخر قول كعب يصف ناقته : (طويل)

كأنِّي كَسَوْتُ رَحْلي جَوْنا رَباعيا
تَضَمَّنَهُ وادي الجَبا والصَّرائِمُ (٢)

أجهز عليه الحطيئة في الموضوع نفسه فقال : (طويل)

كأنّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ جَوْنا رَباعيا
شَنُونًا يُرَبِّيهِ الرَّسيسُ فعاقِلُ (٣)

(١) ديوانه ، ١٦–١٧ . وإن نحن اعتمدنا رواية الأصمعي صار صدر البيت الثالث هكذا : * أَوْبُ يَدَيْ فاقِدٍ شَمْطاءَ مُعْوِلَةٍ* . وقوله : تلفّع ، يعني : تلحّف . والقور : جمع قارَة ، وهي الأكمة ، وقيل : جبل يرتفع طولا ولا يرتفع عرضا . والعساقيل : واحدها عسقل وهو السراب . وفي البيت قلب كأنه قال : وقد تلفع القور بالعساقيل . وإنما خصّ هذا الوقت لأن السراب إنما يظهر عند قوة حر الشمس . والوُرّق : اللون الرمادي ، وهذا في أشد ما يكون من الهاجرة . وقوله : قِيلوا ، يريد : من القائلة . وشدّ النهار : ظرف ، وهو ارتفاع النهار . العيطل : الطويلة . النَّصَف : هي التي ما بين العجوز والشابة ، مات لها زوج أو ولد أو حميم . النُّكد : واحدتها نكداء : التي لم يصبها خير . وبرواية الأصمعي : الفاقد : من فقدت ولدها . الشمطاء : المسنة . المعولة : النائحة ، من العويل .

(٢) ديوانه ، ١٤٠ . الجَون : حمار في لونه غبرة تضرب إلى السواد . ورَباع : أي في سِنّه أربعة أعوام . والجبا : واد معروف . والصرائم : رمال تنقطع من معظم الرمل .

(٣) ديوانه ، ب٧ص١٤٧ . الشَّنون : بين السمين والمهزول . والجون : يطلق على اللون الأسود والأبيض ، ويقال للشمس : جونة .

* ومن الآخر، وهو المتعلق بأخذ الصورة التشبيهية معنى لا لفظا، قول كعب: (طويل)

يَظَلُّ حَصى المعزاء بينَ فُروجِها
إذا ما ارتَمَتْ شَرْواتُهُنَّ القَوائِمُ
فُضاضًا، كما تنزُو دراهمُ تاجِرٍ
يُقَمِّصُها فوق البَنانِ الأباهِمُ (١)

فيشبه تطاير الحصى من بين أخفافها يمينا وشمالا من شدة نشاطها وسيرها الحثيث، بتطاير الدراهم بين أصابع الصراف ينقدها، وهو تشبيه حسي مرسل فائدته بيان مقدار حال المشبه: فتطاير الحصى معروف الصفة قبل التشبيه معرفة إجمالية، إنما تَبَيَّن بواسطة التشبيه مقدار هذه الصفة، وهي بمثل مقدار تطاير الدراهم بين أصابع الصراف.

وهذا المعنى أخذه الحطيئة كما هو وصاغه بلفظه، والمُحَصِّلة قوله: (بسيط)

يَطِيرُ مَرْوُ لَيّانَ عنْ مناسمِها
كما تَطايرَ عند الجَهْبَذِ الوَرَقُ(٢)

والواقع أن عبيد الشعر لم يكتفوا بتعاور المعاني بينهم وحسب، وإنما عمدوا إلى الأخذ ممن سبقهم من الشعراء الأخرين الذين برعوا في نعت الإبل، وتكفي إطلالة صغيرة على تشبيهات طرفة بن العبد للناقة في معلقته لإدراك صحة ما نقول. ويعد كعب بن زهير أشد شعراء مجموعته في استمداد معاني وصف الناقة من طرفة، لكن ذلك لا يقلل مهارته في هذا الضرب من المعاني، فيكفيه أن ابن رشيق صَنَّفه

---

(١) ديوانه، ١٣٩ - المعزاء: المكان الغليظ فيه حصى صغار. والفروج: الخواء بين القوائم. الشروات: يريد بها يمينا وشمالا. الفضاض: يعني به الحصى متفرقا. الأباهم: جمع إبهام. ويُنَزِّي ويُقَمِّص: يرفع وينقد، وهي عملية يقوم بها الصراف، إذ يضرب الدراهم بإبهامه لتطن وتُصوِّت فيعرف صحيحها من غيره.

(٢) ديوانه، ب٢٢ص١٣٧ - المرو: حجارة النار. المناسم: أظفار في مقاديم الأخفاف، وهي للبعير والنعامة. الورق (بكسر الراء وفتحها): الدراهم، والورق: المال من الإبل والغنم. وليّان: موضع. الجهبذ: الخبير بالأمور، المميِّز بين جيدها ورديئها، وهو هنا الصراف.

ثالث الأربعة ضمن قائمة نُعّات الإبل بعد طرفة وأوس بن حجر وقبل الشمّاخ[1] .
وابن رشيق يعترف بأن أكثر القدماء يجيدون وصف الراحلة (الخيل والإبل) ولكنه خص ذكر هؤلاء بالاسم . ووجود اثنين من المدرسة الأوسية ضمن نعات الإبل الأربعة الذين أحصاهم يدل ، قطعا ، على فائق مهارتهم في الوصف والتصوير ، وهي إحدى نقاط القوة التي لم يتردد النقاد في الاعتراف لهم فيها بالريادة .

ومن أمثلة استمداد الأوسيين معاني غيرهم على مستوى أسلوب التشبيه قول الحطيئة يصف صوت الريح بين قوائم الناقة :(طويل)

كَأَنَّ هُوِيَّ الريح بين فروجها
تجاوبُ أظْآرٍ على رُبَعٍ رَدِي[2]

شبه دوي الريح بين فروج الناقة بصوت أظآرٍ عُطفن على حُوار أصابه ردى . وهو معنى سبقه إليه طرفة حين أنشد ينعت ناقته : (طويل)

إذا رَجَّعَتْ في صوتها خلت صوتها
تَجاوُبَ أظآرٍ على رُبَعٍ رَدِي [3]

وتعاورُ الشعراء المعاني بعضهم من بعض شائع معروفٌ ، ولا يعاب منه إلا ما طابق فيه الشاعرُ الشاعرَ . أما المعاني التي أعمل اللاحق فيها جهده ليُخرجها عن الحال الذي وُلدت عليه لدى السابق فجدّد وتصرّف ؛ فإنها تصير مولودا جديدا ينعم في كنف صاحبه . «وعلى هذا فإن المعنى في كثير من الأحيان يكون واحدا يتعاوره الشعراء أو الكتاب يتداولونه ، والمهم هو إخراجه في صورة فنية بليغة ، والمتّبع يكون أولى من المبدع من المعنى . فالصورة الشعرية أو الأدبية ، إذن ، ليست مجرد ألفاظ يستعملها المتكلم استعمالا عاريا متداولا وإنما هي حسن الكلام»[4] .

---

(١) العمدة ، ٢/١٠٦٢ . تح/د . قرقزان .

(٢) ديوانه ، ب٢٣ص٦٧ . والأظآر : جمع ظِئر ، وهي التي تعطف على غير ولدها . والرُّبع : ما وُلد في الربيع . الردي : الحُوار أصابه ردى ، ويقال «رَدِيَ» على «فَعِلَ» بمعنى انكسر .

(٣) ديوانه ، ٣٣ . وشرح الزوزني للمعلقات ، ٥٩ .

(٤) قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي . الدكتور محمد الواسطي . ص٧٧ .

٢- التكرار والمعاودة:

أعني به تكرار المعنى ذاته وبلفظه كله أو بعضه على أكثر من قافية عند الشاعر الواحد ، أو لنقل : إنه يكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين[(١)] . ومن ذلك قول كعب : (طويل)

كأنّي كَسَوْتُ رَحْلي جَوْنا رَباعيا
تَضَمَّنَهُ وادي الجَبا والصَّرائمُ [(٢)]

كرره بعينه في موضع آخر فقال : (طويل)

كأنّي كَسَوْتُ رَحْلي جَوْنا رَباعيا
تَضَمَّنَهُ وادي الرَّجا فالأفايحُ [(٣)]

والتكرار ضرب من التناص إنما هو داخلي من حيث حدوثه داخل التجربة الشعرية للشاعر الواحد ، وو روده بهذه البنية يفرض علينا استحضار ذلك التعريف الجديد الذي شيده الدكتور محمد مفتاح للتناص ، والذي يقوم على «وجود علاقي خارجي بين النصوص وداخلي بين مستويات اللغة ، وتتراوح درجة العلاقة من (١) إلى عدد ما . والوجود العلاقي قد يكون إيجابيا وقد يكون سلبيا»[(٤)] . وعلى ذلك يمكننا إدراج بيتي كعب هذين تحت الرقم : (٨/٧) الدال على المناظرة التي تعني المقاربة وتحتوي بنيتها على سبعة عناصر من أصل ثمانية الدالة على المطابقة والمساواة[(٥)] .

وإن نحن أخذنا قول كعب أيضا يصف ناقته : (خفيف)

---

(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)- د .محمد مفتاح . ص١٢٦-١٢٧ .

(١) ديوانه ،١٤٠ .

(٣) ديوانه ،٢٤٣ . ووادي الرجا والأفايح : موضعان .

(٤) ينظر مقال : بعض خصائص الخطاب . الدكتور محمد مفتاح ، ضمن مجلة : علامات في النقد ، مج٩- جزء٣٥- مارس ٢٠٠٠م- ص٢٣ . ويعرف التناص بصيغة أخرى فيقول : «هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة» . ينظر كتابه : تحليل الخطاب الشعري ، ١٢١ .

(٥) بعض خصائص الخطاب (المقال السابق ذكره) ، ص٢٤ .

فَكَأَنِّي كَسَوْتُ ذلكَ رَحْلي
أَوْ مُمَرَّ السَّراةِ جَأْبا دَرِيرا [1]

ألفينا مقدار التكرار الذي أحدثه التناص في بنية هذا البيت مقارنة مع سابقيْه لا يتجاوز العلامة (٣/٨) ، وتلك – من منظور الدكتور مفتاح– هي المضارعة . ومن ثمة يكون كعب قد قام ، في هذه الأبيات الثلاثة ، بعملية تصغير البنية ، إن نحن اعتبرنا أول الأبيات بنية مرجعية . ومن ثمة بدا لنا «أن البنية الوالدة يمكن أن تخضع لعملية التصغير بحطها تدريجيا إلى آخر عنصر من عناصرها»[2] ، وتلك العناصر المبقى عليها قد تكون من عناصر البنية الوالدة المرجعية التأسيسية ، أو من العناصر التكميلية ، أو من العناصر التابعة ، ولكن «رتبة العنصر تتوقف عليها صعوبة تشييد البنية أو سهولتها ، فالعنصر التأسيسي أكثر مؤشرية من المكمل ، والمكمل أكثر مؤشرية من التابع»[3] .

٣- التصرفُ والتطوير:

ومعناه «أن يكون الشعراء قد لزموا طريقا واحدا في تشبيه شيء بشيء ، فيأتي الشاعر من تشبيهه بغير الطريق التي أخذ فيها عامة الشعراء»[4] . ولأن الأوسيين يحرصون على تجويد الصور الفنية لتحقيق التميز ؛ فإن ذلك قادهم إلى تطوير التشبيهات التي يعود إلى أحدهم أو أحد سواهم فضل السبق إليها ، ثم إعمال ما يليق ويلائم من وجوه التصرف فيها . إنهم يتناولون الصورة نفسها بالتثقيف والتقويم حتى ترسو على هيئة تُخْرِجها من السقوط في فخ السرق وتدخلها في دائرة الحسن والجمال .

ومن ذلك – على سبيل المثال– ما تناول به شعراء هذا الاتجاه صورة عَرَقِ الناقة

---

(١) ديوانه ، ١٧٠ . مُمَرّ السراة : مدمج السراة ، يعني عَيْراً ، وسراتُه : ظهره . والجأب : الحمار الغليظ . والدرير : السريع في عدوه ، والدرير : المستدير كما تستدير الفَلْكة في المِغْزل ، ومنه قول امرئ القيس : «درير كخذروف الوليد . . . البيت» .

(٢) بعض خصائص الخطاب ، ٢٥ .

(٣) السابق .

(٤) نقد الشعر ، ١١٥ .

وصورة صوتها ، إذ ترك اللاحق الطريق التي سلكها السابق لصناعة صورته الفنية ، وأخذ في طريق أخرى تقوم على التصرف والتطوير ، لإبداع صورة أقرب ما تكون إلى الجدّة والطرافة ، وأبعد ما تكون – في المقابل– عن التطابق والمشابهة ، فأجادوا وأبدعوا وبرئوا من السرق المعيب .

ومن ذلك قول أوس بن حجر : (طويل)

كَـأَنَّ كُـحَـيْـلا مُـعْـقَـدا أَوْ عَنِيَّـةً
عَلَى رَجْعِ ذِفْراها مِنَ اللَّيتِ واكِفُ (١)

شبه عرق الناقة المتصبب من ناحيتي عنقها بالقطران وبالبول الممزوج بالبعر الذي خثر تحت حر الشمس . وهذا المعنى المتداول الذي نجده أيضا عند زهير في قوله : (طويل)

وَتَنْضِحُ ذِفْـراها بِجَـوْنٍ كـأنه
عَصيمُ كُحَيل ، فِي المَراجل ، مُعْقَدِ(٢)

يتعالى كعب على الهيئة والصورة التي جاء عليها ، فيخضعه للتصرف والتطوير ويبدع : (كامل)

خَـوْصَـاءَ صـافـيـة تَجُـودُ بِمـائِهـا
وَسْطَ النهـارِ كَنُطْفَـةِ الحَـرَّانِ(٣)

فشبه ذلك العرق الذي ينضح من ناحيتي عنق ناقته بنطفة الحران ، وفي ذلك تطوير للصورة المألوفة التي أتى عليها سلفه ، وإن كان المشبه به ، في نظري على الأقل ، غير مناسب تماما للمشبه : ذلك أن عرق الناقة يكون معْقدا متخثرا ، وثابت أن الشعراء غيره حرصوا على تشبيهه بسائل متخثر كالقطران ، من ذلك أن كعبا

---

(١) ديوانه ، ب٢٥ص٦٧ .

(٢) ديوانه ، ب٩ص١٨٠ . الجون : العرق الأسود يكون بهذا اللون أول ما يتصبب منها قبل أن يصْفَرّ . عصيمه : أثره . الكحيل : ضرب من الهناء . معقد : مطبوخ خاثر .

(٣) ديوانه ، ٢١٩ . الخوصاء : غائرة العين . تجود بمائها : أي تجود بعرقها ، وتجود ، من فعل الناقة لا من فعل العين . الحران العطشان . وقال الأصمعي : لا أعرف «كنطفة الحران» . والنطفة تكون في القليل والكثير . وقال آخر : كما صب عطشان ماء ليشربه عند عوز الماء في الفلاة التي لا ماء فيها . (السابق) .

نفسه حرص أن تكون هاته الصفة في العرق ، فصوره قائلا :(خفيف)

أَخْـرَجَ السَّـيْـرُ والهـواجـرُ منْـهـا
قَطِراناً ولَوْنَ رُبٍّ عَـصِـيـرا[1]

فشبهه بشيئين : القطران والرب ، لونا وشكلا . فكيف به يجعله ماء في الذي سبق؟!

وصورة الصوت حاضرة في ذائقة طرفة حين نعت ترجيع ناقته فقال : (طويل)

إذا رَجَّعَتْ في صوتها خلت صوتها
تَـجـاوُبَ أظْآر علـى رُبَعٍ رَدِي[2]

أخذه الحطيئة فتصرف فيه بغير الطريق الذي أخذ فيهً طرفة ، فولّد هذه الصورة التي يصف فيها صوت الهواء بين مجامع قوائم جمله : (طويل)

تَرى بيْن مَـجـرى مَـرْفِـقَـيْـه وثيله
هواءً كـفَـيْـفَـاةٍ بدا أهلُهـا قَـفْـرِ[3]

لذلك نلفي الأوسيين يوظفون صورا تختزنها ذاكرتهم الحافظة ، سواء أمن تأليف شعراء مجموعتهم أم من نظم غيرهم من الشعراء ، فيخضعون تلك الصور إلى ما يليق من ضروب التصرف والتطوير لإنتاج صور فنية تشبيهية جميلة مرجعيتها مسبوق إليها ، أما تخريجها فتظهر عليه أمارات التجديد والتطوير والتصرف .

٤- التفرد والتميّز:

ومعنى ذلك أن يعمد الشاعر إلى الطبيعة التي يستوحي منها صوره ، فيستمد من مكون من مكوناتها لم يلتقطه أحد غيره – وأنا هنا أتحدث عن عبيد الشعر وفي موضوع الناقة ليس غير ؛ لأنه لا صحة لهذا الحكم فيما عدا ذلك – معنى من المعاني يسقطه على الموصوف . ومثال ذلك زهير وأستاذه . وما دريت عداهما أحدا من

---

(١) ديوانه ، ١٦٠ . والرُّبّ : الطلاء الخاثر أو دبس كل ثمرة ، وهو سلافة خثارتها بعد الاعتصار والطبخ . وينظر تشبيه العرق بالقطران في الصفحة ٦٣ : فزعتً إلى وجناء . . . البيت .

(٢) ديوانه ، ٣٣ . وشرح الزوزني للمعلقات ، ٥٩ .

(٣) ديوانه ، ب٢ص١٠٦ . الثيل : غلاف المقلم وهو قضيب البعير . الفيفاة : الصحراء الواسعة . بدا أهلها : تنحّوا عن الماء إلى البادية .

مجموعتهم استمد من البحر صورا لنعت الإبل .

يتجلى ذلك في قول زهير يصف الجمال عليها الظعن : (بسيط)

يَغْشى الحُداةُ بِهِمْ وَعْثَ الكَثيبِ كما
يُغْشِي السَّفائِنَ مَوْجَ اللُّجَّةِ العَرَكُ[1]

فيصف اختصار الحداة الطريق وعبورهم الكثبان الرملية اللينة ، ثم يشبه حمْلَ الحداةِ الإبلَ على صعب الرمل باقتحام النواتية لجة البحر بالسفن . ومثله قوله : (بسيط)

شَطَّتْ بِهِمْ قَرْقَرى بِرْكٌ ، بِأَيْمُنِهِمْ
والعالياتُ ، وَعَنْ أَيْسارِهِمْ خِيَمُ
عَوْمَ السَّفينِ ، فَلَمّا حالَ دُونَهُمُ
فِنْدُ القُرَيّاتِ ، فالعِتْكانُ ، فالكَرَمُ[2]

فقَصَدَ إلى تشبيه الإبل وما عليها من الهوادج والمتاع ، بالسفين المحملة تشق أمواج البحر . واستمداد صور من البحر وما تجري فيه من أفلاك لوصف مطايا النوق أمر تفرد به زهير بين أعلام مدرسته ، ولم يلتفت إليه أحد غيره حاشا أستاذه أوسا الذي شبه حركة قوائم الناقة بمقاذف السفينة حين قال : (طويل)

يُشَيِّعُها في كل هضْبٍ ورملةٍ
قوائمُ عوجٌ مُجْمَراتٌ مَقاذِفُ[3] .

والفرق بين زهير وأستاذه أن زهيرا شبه الإبل في كُلِّيتها ، واستمد صورة السفين يتهادى بين أمواج البحر اللجي وأسقطها على موكب الإبل تحمل الظعن وتتهادى بها بين كثبان المفاوز الممتدة كالبحر ؛ بينما استمد أوس جزءا من السفين لجزء من

---

(1) ديوانه ، ب٦ص٨٠ . الكثيب : الرمل ، وهو اللين الذي يُغرق قوائم الماشية . واللجة : معظم الماء . العرك : جمع عركي وهو النوتيّ .

(2) ديوانه ، ب٦-٧ص ١٠٢ . وقوله : شطت بهم : بعدت بهم . وقرقرى وبرك والعاليات وخيم : مواضع ، وكذلك القُرَيّات والعتكان والكرم . والفِنْد : رأس الجبل .

(3) ديوانه ، ب١٧ص٦٥ . يشيعها : يعينها على المشي– مجمرات : صلبة الأخفاف– مقاذف : سريعة ، شبه حركتها بمقاذف السفينة .

الناقة ، والواقع أن كليهما مصيب في التشبيه ، وأنهما معا تفننا في تجويد المعنى وتقريب الصورة وتحلية الأسلوب بحُلى الجمال الذي يخلب الألباب ويأخذ العقول .

٥- الاستحداث والابتكار:

ووجهه إتيان الشاعر صورة تشبيهية استحدثها وابتكر إنشاءها دون أن يكون قد أتى عليها أحد غيره ممن سبقه من الشعراء . إنها المعاني البكر التي لم تفتض قبل ، أو التشبيهات العقم التي لم تلقح مخيلة شاعر مثيلا لها . والحكم على المعاني بمثل هذه الأحكام يجب ألا يصدر إلا من الخبير بالشعر جملة وتفصيلا ، ومن المطلع على ديوان العرب قضّه وقضيضه ، حتى لا يغمط أحدا حقه ، أو يحكم لأحد بما ليس له فيقدّمه أو يؤخره .

ولأني لست من هؤلاء وليس في وسعي ذلك ؛ فما لي إلا أن أعرض ما ذكره العلماء الذين اتسعت مداركهم ومعارفهم لديوان العرب فعرفوا المعاني وعرفوا أصحابها ، وعرفوا إن كانوا لها محدِثين أو عليها مغيرين .

ونمثل على ذلك بقول بشامة بن الغدير يصف حركة يدي الناقة وهي تسرع : (متقارب)

كــــأنَّ يَـدَيْـهـــــا إذا أَرْقَلَــتْ
وقــدْ جُـرْنَ ثُمَّ اهْتَـدَيْنَ السـبيــلا
يَدَا عـــائم خـــرَّ في غَـــمْـــرة
قـــدْ أدْرَكَــهُ المَوْتُ إلا قليــلا[1]

فشبه يدي ناقته في وقت كلال غيرها من الإبل ولزومهن المحجة ، بيدي سابح كاد يغرق ، فهو أشد لتحريك يديه مخافة على نفسه . قال أبو هلال العسكري : إن أبا عمرو بن العلاء كان يستحسن قول بشامة بن الغدير هذا ، ويعجب منه غاية العجب[2] . وليس من شك في أن استحسانه ذاك وعجبه إنما هو لإصابة التشبيه وقرب المشبه من المشبه به ، ولما حلّى به المعنى من التصويرية والجمال .

---

(١) المورد ، ب ٢٦-٢٧ص ٢٢٣-٢٢٤ . والمفضليات ، ب ٢٦-٢٧ص ٥٨-٥٩ . والإرقال : عدو الناقة نافضة رأسها نشاطا . جرن : عدلن عن محجة الطريق . والغمرة : معظم الماء .

(٢) ديوان المعاني للعسكري ، ٢/٤٨١ .

وبقول أوس بن حجر يصف اضطراب ناقته : (بسيط)

كـأنَّ هِراً جَنِيبـا تَحْتَ غُـرْضَـتِـهـا

واصْطَكَّ دِيكٌ بِرِجْلَيْـهـا وخِنْزِيـرُ[1]

يريد : كأن هذه الحيوانات تنهشها وتثيرها فهي لا تهدأ ولا تفتر ، فشبَّهَ اضطرابها وقلقها باضطراب التي تتعرض للنهش من هرّ ، وهو تشبيه مستحدث بديع ، قال ابن قتيبة : «وقالت الشعراء في نِفار الناقة وفزعها فأكثرت ، ولم تَعْدُ ذكر الهر المقرون بها وابن آوى ، وقال أوس : [وأنشد البيت][2] .

ولما أورد ابن رشيق هذا البيت في باب السرقات وما شاكلها قال معلقا عليه : «لم يقربه أحد ، وكذلك سائر المعاني المفردة ، والتشبيهات العقم ، تجري هذا المجرى»[3] .

وبقول الحطيئة يصف لغام الناقة : (طويل)

تَرى بين لَحْـيَـيـهـا إذا مـا تَزَغَّـمَتْ

لُغـامـاً كـبـيت العنكبوت المـمـدّدِ[4]

فشبه ذلك اللغام ببيت العنكبوت ، وهو تشبيه اعتبره ثعلب تشبيها خارجا عن التعدي والتقصير[5] ، وعده ابن رشيق من التشبيهات العقم التي لم يُسْبَق إليها أصحابها[6] ، واعتبره أسامة بن منقذ من بليغ التشبيه[7] .

---

(١) ديوانه ، ب١٧ص٤٢ . الجنيب : المجنوب ، وجَنَبَ الناقة : قادها إلى جنبه . والغرض والغُرضة واحد وهو حزام الرحل . اصطك : احتك .

(٢) الشعر والشعراء ، ٢٠٦/١ .

(٣) العمدة ، ١٠٥٨/٢ . تح/ د . قرقزان .

(٤) ديوانه ، ب٢٧ص٦٨ . وتزغمت : صوّتت ، والتزغّم : صوت ضعيف .

(٥) قواعد الشعر ، ٣٨ .

(٦) العمدة ، ٢٩٧/١ . تح/محي الدين عبد الحميد .

(٧) لباب الآداب ، ٣٧٠ .

٦- التعدد والتوسع:

ويكون بميل الشاعر إلى تشبيه المشبه الواحد بمشبه به متعدد ، إظهارا منه لقدراته الخيالية الخصيبة ، ورغبة في التوسع في المعاني ، وحبا في تقريب الصورة من قلب المتلقي من جميع الجهات ، حتى إن هو لم يدركها من جهة أدركها من أخرى . من ذلك قول زهير بن أبي سلمى : (وافر)

ب١٥ : كأنَّ الرحْلَ منها فوقَ صَعْلٍ
مِنَ الظِّلْمانِ ، جُؤْجُؤُهُ هواءُ

ب١٧ : أذلكَ ، أَمْ شَتيمُ الوجه ، جَأْبٌ
عليه ، مِن عَقيقتهِ ، عِفاءُ ؟ (١)

إذ شبه ناقته في سرعتها بالظليم القوي صغير الرأس ، وصغر الرأس صفة من صفاته تلزمه ، المذعور المفرط- لذعره- في السرعة ؛ ثم عاد وشبهها بالحمار الوحشي الغليظ قبيح الوجه ، الضامر الذي بدأ شعره يتجدد مع حلول الصيف .

ومثال آخر قول كعب بن زهير : (كامل)

وكأنَّ مَوْضعَ رحلها منْ صُلْبها
سيْفٌ تَقادم جَفْنُهُ مَعْجوفُ

أوْ حَرْفُ حنْوٍ منْ غَبيطٍ ذابلٍ
رَقَقَتْ به قَيْنِيَّةٌ معطوفُ (٢)

---

(١) ديوانه ، ١٢٧-١٢٨ . ب١٥ : الصعل : صغير الرأس ، وبذلك يوصف الظليم . وقوله : «جؤجؤه هواء» أي : صدره خال كأنه لا قلب له ، وإنما أراد أنه ليس له عقل ، وكذلك الظليم هو أبدا كأنه مجنون ، ويحتمل أن يريد : أنه فزع مذعور فكأنه لا قلب له لشدة ذعره ، وإذا ذعر كان أسرع له ، وأيهما قصد فإنه يشبه ناقته به في السرعة . ب١٧ : وقوله : «أذلكَ ، أَمْ شَتيمُ الوجه» يريد : أذلك الظليم تشبهه ناقتي أم عَيْر شتيم الوجه؟ والشتيم : الكريه الوجه . والجأب : الغليظ . والعقيقة : شعر الحمار الذي وُلد به . والعِفاء : الشَّعر والوَبَر الكثير . وأراد بالعقيقة الوبر الحولي ولم يقصدها هي بعينها لأن الحمار مسن غير فتي كما وصفه .

(٢) ديوانه ،١١٦ . معجوف : ناحل مهزول ، وفي اللسان (عجف) : معجوف : دائر لم يصقل . الحِنْو : الناحية من كل شيء ، وحِنوا الرحل : عوداه من ناحيتيه . الغبيط : شبيه بالقَتَب على ظهر البعير ، والرحل من فوقه . والذابل : الجاف ، وهو من نعت الحِنو . وقَيْنية : نسبها إلى بني القين . ومعطوف : أي مُنْحنٍ .

فناقة كعب برى طول السِّفار لحمها ولَحَب ظهرها ، فبلت سناسنُها ضامرة ، فشبهها بشيئين اثنين على التوسع : بحرف سيف قديم غير مصقول ، ثم بحرف حِنْو جاف ذابل .

ومثله قوله أيضا : (بسيط)

تَرى المَرِئَ كَنَصْلِ السيفِ إذْ ضَمِنَتْ
أَوِ النَّضِيِّ الفَضَا بَطَّنَتْهُ العُنَقَا (١)

فشبه مريئها بنصل السيف ثم بالنضي .

ومثله كذلك قوله يصف ضُمْر ناقته : (كامل)

كالقَوسِ عَطَّلَها لِبَيْعٍ سائمٌ
أو كالقَناةِ أقامَها التَّثْقِيفُ (٢)

فشبه ضُمْرها بالقوس ثم بالقناة .

ونظيره قوله أيضا : (كامل)

وكأنَّ أَقْتادي غَدَا بِشِوارِها
صَحْماءُ خَدْذُ لَحْمَها التَّسويفُ
أَفَتِلْكَ أَمْ رَبْداءُ عاريةُ النَّسَا
زَجَّاءُ صادقةُ الرَّوَاحِ نَسُوفُ (٣)

فنعت ناقته بالأتان ثم بالنعامة توسعا ومبالغة في الوصف .

---

(١) ديوانه ، ٢٣٦ . ضمنت : أصابها داء في جسدها من بلاء أو كبر . النضي : القِدْح بلا ريش ولا نصل . الفضا من القداح : المهمل أو غير المحكم . بطَّنته : جعلته بطانة للعنق .

(٢) ديوانه ، ١١٩ . عطلها : يعني من الوَتَر ، لأن الوتر يُلينها ، فإذا أراد بيعها تركها عُطْلا أياما لتشتد ، ومعنى عطّلها : أبرزها بغير وتر للبيع . والسائم : البائع . وقوله : كالقناة ، يريد : في التثقيف وهو التقويم .

(٣) ديوانه ، ١١٨–١١٩ . البيت الأول سبق شرحه . ربداء : يعني نعامة ، والرُّبدة : بياض إلى السواد . والنسا :عرق في الفخذ ، وعارية : لا لحم عليه ولا ريش . زجّاء : واسعة الخطو بعيدته (أفدت من إحدى البرامج التلفزية أن النعام ثاني أسرع حيوان برّي في العالم) . وصادقة الرواح : أي تصدق في ذلك الوقت فلا تتأخر مساء في العودة إلى بيضها أو فراخها . نسوف : تنسف الأرض برجلها ، وقيل : لا تكاد تقع قوائمها على الأرض ، وذلك أجود لها .

ومثله قوله يصف عرقها : (خفيف)

أَخْـرَجَ السَّـيْـرُ والهـواجـرُ مِنْهـا
قَطِراناً ولَوْنَ رُبٍّ عَـصِـيـرا[1]

فشبهه بشيئين : القطران ثم الرب ، لونا وشكلا .

ومثال آخر على ذلك قول الحطيئة : (متقارب)

وإنْ غَـضِـبَتْ خِلْتَ بالمشـفـرَيْن
سـبـائخَ قُطنٍ وزِيراً نُسـالا[2]

فشبه الزبد بالقطن والكتان في آن على التوسع والحرص على تقريب المعنى وتثبيته في الموصوف .

وبعد كل ذلك ، دعني أتساءل : ألم ترَ إلى أن صورة الناقة/الجمل ، قد اكتملت وصارت أمامنا مجسما تام الخِلقة نكاد نلمسه ونسمعه ونحسه ، وإلى أن الوصف قام بنفسه ومثّل الموصوف في قلب سامعه تمثيلا حسيا حيا؟! فهذا ، والله ، أحسن الوصف الذي تحدث عنه ابن رشيق فقال فيه : «أحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثله للسامع»[3] . ثم ألم ترَ إلى أن أسلوب التشبيه قد تم توظيفه توظيفا بارعا لامس به شعراء المدرسة الأوسية مُجْمَل الصورة ومُفَصّلها بنيةً وهيئةً ، ولونا وحركةً ، وصوتا وعاطفةً . . . فصارت الصورة آمنة في حضن الفنّية والجمال ، وصارت الدلالة متفيّئةً ظلال الإبداع والبيان؟! ومن هناك نخلص إلى بسط هذا السؤال : ألم ترَ إلى أن شعراءَ هذا التيار شعراءُ تصوير بامتياز ، وأنهم أسهموا ، بذلك ، -كما استنتج الدكتور طه حسين- «في إثبات شيء أبعد أثرا في تاريخ الآداب ، وهو نشأة هذه المدرسة البيانية التي اتخذت الشعر فنا ، وعنيت فيه بجمال الصورة والشكل عناية لا تقلّ عن عنايتها بجمال الموضوع والمعنى»[4]؟!

ولا إخال الجواب إلا إثباتا ، وما أسهبنا من قولٍ في ما مضى من هذه الدراسة

---

(1) ديوانه ، ١٦٠ . والرُّبّ : الطلاء الخاثر أو دبس كل ثمرة ، وهو سلافة خثارتها بعد الاعتصار والطبخ .

(2) ديوانه ، ب١٢ص١٥١ . سبائخ : قطع . الزِّير : الكتّان . نُسالا : ما نسل منه فسقط .

(3) العمدة ، ١٠٥٩/٢ . تح/د قرقزان .

(4) في الأدب الجاهلي ، ٢٧٣ .

إلا حجة لهذا الإثبات وبيّنة تقوّيه . وما ستعرض له مما يأتي إلا إرساءً لهذا الحكم وتأكيدا يُجلّيه .

أنموذجان لوصف الناقة: عرض وتحليل

إجلاءً لمهارة عبيد الشعر الأوسيين في التقاط الصور المناسبة للناقة والكشف عنها بآلية التشبيه في عرض جمالي مكسو بالحسن الدلالي والأسلوبي ، نقترح أنموذجين شعريين : أحدهما لأوس بن حجر باعتباره جذع الشجرة الأوسية وأساس نشأتها ، والآخر للحطيئة الذي أبدع في موضوع وصف الناقة وأجاد ، ولأنه آخر عنقود الأوسيين في القائمة التي استهدفناها بالدراسة من الشعراء الجاهليين أو الذين عاشوا فيها ردحا من الزمن قبل البعثة النبوية ، ولم تتأثر شاعريتهم ولغتهم ومعانيهم الإسلامَ كبيرَ تأثر . وسنحاول تتبع أسلوب التشبيه في هذين الأنموذجين بحثا عن أوجه الائتلاف والاختلاف أو التطور في الاستعمال الأسلوبي لهذا الفن البديعي الجمالي التصويري بين تجربتي الشاعرين .

الأنموذج الأول: أوس بن حجر

يقول أوس[1] : (طويل)

١٠- وأدماءَ مِثْلِ الفحل يوماً عَرَضْتُها
لرحلي ، وفيها جُرْأةٌ وتَقاذُفُ

١٢- وَعَنْس أَمُونٍ قَدْ تَعَلَّلْتُ مَتْنَها
على صِفَةٍ أَوْ لَمْ يَصِفْ ليَ واصِفُ

١٤- عَلاة كناز اللحْم ما بيْنَ خُفِّها
وَبَيْنَ مَقِيلِ الرَّحلِ هَوْلٌ نَفانِفُ

١٦- جُماليةٍ للرّحلِ فيها مُقَدَّمٌ
أَمُونٍ ومُلْقًى للزّمِيلِ ورادِفُ

١٧- يُشَيِّعُها في كل هضْبٍ ورملةٍ
قوائمُ عوجٌ مُجْمَراتٌ مَقاذِفُ

---

(١) ديوانه ، ص ٦٤-٦٥-٦٦-٦٧ .

١٨- تَـوائـمُ أُلَّافٌ تَـوال لـواحــــقٌ
مَـــــواه لَواه مُــرْبذاتٌ خَــوانـفُ
١٩- يَزِلُّ قُـتُـودُ الرَّحْلِ عن دأْياتهــا
كـمـا زَلَّ عن رأس الشَّجِيج المَحـارِفُ
٢١- علا رأسَها بعد الهِباب وسامحتْ
كـمَـحْلوجِ قُطْنٍ ترتميـه النـــوادفُ
٢٢- وأنْحتْ كمـا أنْحى المَحالَةَ ماتِحٌ
على البئر أضحى حوضُه وهْو ناشفُ
٢٤- كـأن ونّى خـانتْ به من نظامـهـا
مَـعـاقِـدُ فـارْفَـضَّتْ بهن الطـوائفُ
٢٥- كـأن كُـحَيْـلا مُعْـقـدا أو عَنِيَّـــةً
على رَجْع ذِفْــراها من الليتِ واكفُ
٢٦- يُنَفِّـرُ طَيْـرَ الماء منهـا صـريفُـهـا
صـريفَ مَحـالٍ أَقلقتْـهُ الخَطاطفُ [1]

---

(١) ب١٠ : الأدماء : الناقة بيضاء اللون- تقاذف : يدافع بعضها بعضا . ب١٢ : العنس : الناقة القوية ، شُبهت بالصخرة لصلابتها- أمون : وثيقة الخلق . ب١٤ : العلاة : الناقة المشْرفة- النفانف : جمع نفنف وهو كل شيء بينه وبين الأرض مهوى ، أي أن المسافة بين خفها وموضع رحلها بعيدة فكأنها نفانف هائلة .ب١٦ : جمالية : ناقة وثيقة ، شبهها بالجمل في خلقتها وشدتها وعظمها- الزميل : الرديف على البعير ، والرادف : التابع . ب ١٧ : يشيعها : يعينها على المشي- مجمرات : صلبة الأخفاف- مقاذف : سريعة ، شبه حركتها بمقاذف السفينة . ب١٨ : توائم ألاف : أي كأنها في حركتها توائم متآلفة تنهض معا وتحط معا ، تتوالى وتتلاحق- سواه : لينة السير لا تتعب راكبها ، ويقولون في وصفها : سواه لواه ، ولعله من الاتباع ، أو بمعنى اللهو ، أي تلهو عن السير لا تباليه- الربذ : خفة القوائم في المشي- خوانف : تهوي بأيديها إلى ضبعها . ب١٩ : القتود : مفردها قَتَد وهو خشب الرحل- الدأيات : فقار الكواهل في مجتمع ما بين الكتفين من كاهل البعير- الشجيج : المشجوج والجريح- المحارف : جمع محراف ، وهو الميل الذي تسبر به الجراحات ، وهو أيضا المسمار الذي يقاس به الجرح . يقول السكري في شرح هذا البيت : «يقول [يقصد أوسا] : إذا شُجَّ الرجل أدخل الميل في شجته ، فيبلغ عظما لا يثبت عليه شيء فيزل عنه» . ينظر : (ديوان امرئ ==

ينقل إلينا أوس بن حجر في هذا المشهد صورة حسية حية عن الناقة التي ارتحل عليها متنقلا عن موضع أميمة الداثر، الذي حز في نفسه جراء التذكر والاستحضار.

وقد حشد أوس كل طاقاته الإبداعية ليشخص لنا صورة هذه الناقة، وما كان ليتأتى له ذلك لولا تلك الحمولة الدلالية والجمالية التي يزخر بها أسلوب التشبيه، هذا الأسلوب الذي أجاد أوس استعماله فأعانه على إبلاغ مقصده وإيصال رسالته.

ولئن جاءت كل الصور التي صوّر بها هذه الناقة حسية مدركة بالحواس، مثلما هو شائع عند الشعراء الأوسيين، فإن التشبيه تراوح بين المرسل الذي وَظّف فيه الأداة بشتى أنواعها المعروفة، اسما (مثل) وحرفا (الكاف وكأن) ومصدرا (صريفُها صريفَ . . .)، وبين المؤكد الذي طوى فيه ذكرها إما ضرورة مثل قوله: مقاذف، بمعنى: كأنها مقاذف، وقوله: توائم، بمعنى: كأنها توائم، فلم تتسع له مسافة اللغة فحذف؛ وإما قصدا للتقريب بين طرفي التشبيه لقرب الشبه حتى لكأنه هو، نحو قوله: وعنس، وقوله: جُمالية للرحل، إبانة عن صلابتها وقوتها حتى إنك إن رأيتها خلتها صخرةً صماء صلبة، أو جملا صلدا قويا، والتشبيه في هذين المثالين تشبيه بليغ لطي الأداة ووجه الشبه، وهو أرقى أنواع التشبيه وأبلغها، وأقربها بنية من الاستعارة.

لقد أجاد أوس وصف ناقته ولم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها: فهي ناقة صلبةٌ كالفحل جريئة مندفعة (ب١٠)، صلدةٌ كالصخرة وثيقة الخلق (ب١٢)، عاليةٌ مشْرفة، بين خفها وموضع رحلها مسافة آمنة كأنها نفانف هائلة(ب١٥)، وثيقةُ الخلق شديدةٌ عظيمةٌ كالجمل تتحمل الرديف ولا تتشكّى ثقله (ب١٦)، صلبةُ الأخفاف مجتمعتُها سريعتُها كأنها في حركاتها مقاذف سفينة (ب١٧)، ليِّنةُ السير لا تُتعب راكبها لما تتسم به قوائمها من الخفة والتتابع المنتظم والتوافق الحركي دونما

= القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، مج١ص٢٥٠). ب٢١: فاعل «علا» الكاف في «كمحلوج»، أي إنها إذا همت لتقوم كسا رأسها زبد لغامها وكأنه محلوج القطن الذي تبعثره النوادف. ب٢٢: المحالة: البكرة- والماتح: الذي يجذب رشا الدلو بالبكرة فتصوت- وأنحت الناقة: إذا اعتمدت في سيرها على أيسرها. ب٢٤: الونى: جمع ونية وهي الدرة. شبه الناقة في سرعتها بالدرر التي خانها النظام فانفرطت مسرعة. ب٢٥: سبق شرح ألفاظه. ب٢٦: عاد إلى تشبيه صريفها بصريف البكرة. والخطاطيف: حدائد معقوفات تعقد بها البكرات.

اصطكاك أو تعثر حتى لكأنها توائم (ب١٨) ، ملساءُ الظهر ملاسةً تزلّ معها القُتود مثلما يزل المِحراف على رأس الجريح (ب١٩) ، شديدةُ التحمل والصبر على الرغم من تطايرِ زبد لغامها على رأسها تطايرَ القطن بعثرته النوادف ، علما أن اللغام لا يتطاير بتلك الصورة إلا بعد خبب وسرعة (ب٢١) ، تُنَوِّعُ ضروب سيرها دفعا للكلال فتعتمد ، أحيانا ، على أيسرها وقد بدأت في إحداث صريف كصريف بكرة البئر يُسمَع حين يجذب الماتح رشا الدلو (ب٢٢) ، حثيثة الممشى كأنها دُرَرٌ خانها النظام فانفرطت مسرعة تتطاير من خيط العقد (ب٢٤) ، مقاومةٌ التعبَ ولو أن علاماته ظهرت عليها من خلال العرق المتصبب على رَجْع ذِفراها كأنه قَطِرانٌ مُعْقَد أو عَنيّة (ب٢٥) ، ومن خلال صريفها الذي قوي حتى صار يُنفِّر طير الماء تخاله بكرة بئر تصطكّ بحدائد معقوفات تُعقد بها فتُصوّت بإزعاج(ب٢٦) .

إنه وصف دقيق عمِل فيه التشبيه عمله المعجز ، فصوّر الموصوف في أحسن تصوير ، ملامسا منه الهيئة والحركة واللون والصوت ، لتصلنا ، في النهاية ، صورة حسية رائعة الجمال ، بديعة الحسن .

وخذ معي هذه الصورة بالتأملِ والتذوق : (طويل)

إذا ما رِكابُ القومِ زَيّلَ بينَها
سُرى الليلِ منْها مُستكينٌ وصارِفُ
علا رأسَها بعد الهِباب وسامحتْ
كمَحْلوجِ قُطْنٍ ترمِيه النوادفُ[1]

لترى أن صورة ناقة الشاعر يطبعها التميز عن صورة ركاب القوم عند السرى وقطع الفيافي ليلا! وليس ذلك إلا لموطن الجمال الذي اكتسبته هذه الصورة من التشبيه . تخيّل معي ركاب القوم متفرقة في حلكة الظلام بحسب طاقتها وقدرتها على التحمل واستمرار الحثيث ، بعضها صامت وبعضها يصوّت وقد أخذ منها الكلال مأخذه ؛ ثم تصور معي ناقة الشاعر تهبّ هبوبا تُضاعف معه الجهد فتتقدم الركاب وتنفلت عنها ، ولا يظهر منها في ظلمة الليل غير قطع اللغام البيضاء مثل

(١) ديوانه ، ب٢٠-٢١ص٦٦ . ب٢٠ : زيّل بينها : فرّق بينها وميزها . مستكين : خاضع صامت لا يصوت . الصارف : ذو الصريف ، وهو الهدير ، وإذا أصبحت الناقة صارفة فالمعنى أنها كلّت ، أما صريف الجمل فهو من الفحولة . ب٢١ : سبق شرحه .

القطن تعلو رأسها ، يقذفها الهواء الذي يتشكل من اختراقها السريع! وانظر إلى ما تختزنه هذه الصورة من الحسن واللطافة التي ما كانت لتحتويها إلا لموضع التشبيه من هذه البنية اللغوية التصويرية . ثم انظر إلى ما في البنية الأسلوبية من الحذف حينما طوى ذكر المشبّه اختصارا ، والذي يمكن تقديره هكذا : (**علا زبدُ اللغام رأسَها بعد الهِباب كمَحْلوج قُطْن ترتميه النوادفُ**) ، فتُعاين إيثاره الإيجاز لأنه أحسن وأبدع وأبلغ في النفوس ، وتخلُص – من ثمة – إلى أن حرص الأوسيين على الزينة الأسلوبية التي يمنحها التشبيهُ إبداعَهم الشعري لا يقل عن حرصهم على تجويد المعاني وتخيُّر الألفاظ ونظمها النظم الذي يَهَب شعرهم التميُّز والتفرد ، فينال الإعجاب وتتقبله النفوس والأذواق بدهشة جمالية ذات أثر وتأثير بالغَيْن[1] .

الأنموذج الآخر: الحطيئـة

وفيه يقول : (طويل)

٢١- إذا بركتْ أوفت على ثفناتـهـا
على قـصْب مـثلَ اليـراع المُقـصَّـدِ

٢٢- وإنْ ضُربت بالسوط صَرَّتْ بنابها
صرير الصَّياصي في النَّسيج المُمَدَّدِ

٢٣- كـأنّ هُويَّ الريح بين فُروجـهـا
تَجـاوُبُ أظْـآرٍ عل رُبـعٍ رَدِي

٢٤- وإنْ حُطَّ عنها الرَّحلُ قارَبَ خطوَها
أَمِينُ القُـوى كـالدُّمْلُج المُتـعـضِّـدِ

٢٧- تَرى بين لحييها إذ ما تَزَغَّمتْ
لُغاماً كبيت العنكبوت الممددِ

٢٩- تُراقِبُ عـيناها إذا تَلَعَ الضّـحى
ذُبابا كـصـوْت الشـاربِ المتـغـرِّدِ

---

(١) للاستزادة من الأمثلة والتحليل راجع مبحث «البديع وجمالية الصورة الشعرية» ضمن كتابنا : البديع ومتعة القراءة الجمالية . ص ١٢١ وما بعدها .

٣١- إذا ما ابتَعَثْنا منْ مُناخٍ كأنّما
نَكُفُّ ونثني منْ نَعائمَ أُبّدِ (١)

لو أننا استهدفنا وصف الناقة بصفة عامة في هذه القصيدة لجزمنا بأنها إحدى أجود نصوص وصف النوق في الشعر العربي القديم : فالحطيئة ، حقيقة ، اتسع صدره اتساعا قلّ مثيله لتتبع تفاصيل الناقة وجزئياتها الحركية والصوتية والسلوكية وتصويرها تصويرا دقيقا غاية في الجمال . إلا أننا وجدنا أنفسنا نلتقط الصور التي استدعت أسلوب التشبيه لتُبين عن نفسها وتكشف غموضها ، وحسبنا هذا الأنموذج الذي سنستوضح منه الرؤية الواصفة لأحد متأخري مدرسة عبيد الشعر وهو الحطيئة .

إذًما تتبعنا البُنى التركيبية والمعجمية لأسلوب التشبيه في هذا الأنموذج – على حسب ترتيب الأبيات مثلما هي أعلاه- تَحصّلنا على الآتي :

– الحطيئة يصف بِركة الناقة فيشبه انثناء قوائمها بسيقان القصب المكسرة ، معتمدا الاسم (مثل) أداةً لتشييد الصورة التشبيهية ، والتشبيه هنا مجمل مرسل حسي . واستدعى أسلوب التشبيه معجما يناسب الدلالة والصورة التي ينقلها ، فألفينا الألفاظ : بركت- أوفت- ثفنات- قصب- يراع- مقصّد ، تتوالى مشكّلة بنية لغوية أسلوبية تخدم الصورة التي أُنيطت مهمة تجسيدها بأسلوب التشبيه .

– يصور الحطيئة مشهد العنف الذي يمارَس في حق الناقة ، ويكشف عن رد الفعل العكسي الذي يبدر عنها . إنها تعبر عن رفضها للعقاب البدني تعبيرا صوتيا ، فتصرّ بأنيابها صريرا يشبه صرير شوكة الحائك التي يسوي بها السداة واللحمة : فالحائك عندما يمرر الشوكة على خيوط السداة المشدودة كالأوتار بحثا عن سداة غير منتظمة أو مرخاة ، يحدث صريرا شبيهها بصرير أنياب الناقة ، وهذا من أجود التشبيه لأنه يصبح

---

(١) ديوانه ، ٦٧-٦٨ . ب٢١ : أوفت : أشرفت- الثفنات : أصول الفخذين والركبتين- اليراع : القصب- مقصّد : مكسّر . ب٢٢ : صرّت : صوّتت - والصّيصية : شوكة الحائك يسوّي بها السداة واللحمة . ب٢٣ : قُسِّر سلفا . ب٢٤ : أمين القوى : يريد العقال أو القيد- وقوله : كالدملج : أي في حلقة القيد من الأديم طرائق بمنزلة الثوب المضلّع فشبهه بالدملج . ب٢٧ : سبق شرحه . ب٢٩ : تلع : ارتفع- المتغرد : المتغني- تراقب : تنظر . ب٣١ : بعث وابتعث : أوصل ، والمعنى : تحريك الإبل للقيام من بركتها عند الارتحال شاق كأنك تحرك النجوم البعيدة .

أيضا إذا عُكس ، فقولنا : صرير أنياب الناقة ضُربت بالسوط كصرير الصياصي في النسيج الممدد ، شبيه قولنا : صرير الصياصي في النسيج الممدد كصرير أنياب الناقة ضُربت بالسوط . والتشبيه في هذه البنية اللغوية حسي شأنه شأن باقي تشبيهات جماعة الحطيئة ، وهو أحسن لأن «ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة ، والمُشاهد أوضح من الغائب . . . وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره ، والقريب أوضح من البعيد في الجملة ، وما أُلِف أوضح مما لم يؤلف»[1] .

وقد استدعى الحطيئة مجموعة من الألفاظ التي قوّت المعنى على الوجه الأكمل ، ولأن الصورة صوتية مرتبطة برد الفعل عن سلوك التعنيف والزجر فقد استجاب المعجم اللفظي للسياق فأمدّنا بالألفاظ : ضُربت- السوط- صرّت بنابها- صرير الصياصي- النسيج الممدد . وهي ألفاظ حُبلى بالتصويت الذي منحه إياها الفونيم]ص [والفونيم]س [ذوا الصوت القريب من صرير أنياب الناقة تصطك ببعضها ، ومن صرير شوكة الحائك تحتكّ بأوتار السداة . ومن ثمة يصح لنا أن نعد هذا البيت بيت وصف صوتي قلبا وقالبا ، لفظا ومعنى ، ومواطن الجمال فيه -بعد هذا- لم تعد تحتاج إلى توجيه لإدراكها من ذوي الذوق السليم .

- ويبقى الحطيئة متتبعا الأعضاء المصوتة في جسم الناقة ، وهذه المرة يسلط الضوء على الصوت الناجم عن انزلاق الريح بين فرجي قوائمها الخلفيتين ، فلما استمع إليه بكل إنعام ألفاه كأنه صوت أظآر تفيض عطفا وحنانا على الرُّبع ، وهو تشبيه حسي مرسل . وهذه الصورة سبق أن أشرنا إلى أن الحطيئة استمدها من معلقة طرفة ، وسبق أن أشرنا إلى أنه عاد فتصرف فيها وأبدع منها صورة أجمل .

- وفي الصورة اللاحقة يصف الحطيئة حركة الناقة التي تتغير من الإسراع عند شد الرحال وشقّ المسافات إلى البطء والتأني عند الوصول وحط الرحال لترعى وتستريح . وهنا يقدم إلينا الشاعر صورة معاكسة للصورة المعهودة للناقة وهي تضرب بيديها بعجلة لقطع الشقق البعيدة والفلوات الشاسعة ، فيصورها وهي تسير بخطو متقارب جراء العقال المستدير كالدملج ، والذي التف على رسغ أخفافها مانعا إياها من مدّ الخطو حتى لا تبعد عن مكان حط الرحال . والتشبيه الذي شبه به الشاعر عقال الناقة حسي مرسل مجمل .

---

(1) العمدة ، ٢٨٧/١ . تح/ محي الدين عبد الحميد .

- وينتقل بعدها إلى وصف لغامها الذي ينتج عن تصويت منها ضعيف أو نحوه ، هذا اللغام الذي اكتفى الشعراء قبله بوصف لونه فشبهوه بالقطن والكتان ، ولكن أبا مُلَيْكة يبدع في التصوير فيشبهه ببيت العنكبوت تشبيها حسيا مرسلا مجملا . ولعل الحطيئة قارن بين سرعة تحلُّل زبد اللغام في الهواء عندما يتطاير وبين بيت العنكبوت الواهن الذي يتداعى لمجرد خلط بعضه ببعض بأقل حركة ، بل لعله - وقد أدرك الإسلام فقرأ القرآن أو سمعه- استمد الصورة من قوله تعالى : ﴿وإنَّ أَوْهَنَ الْبُيوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾(1) وأيا كانت مرجعية الحطيئة فإنه تمكن من إبداع صورة تتفيء ظلال الحسن والجمال ، وقربها إلينا بواسطة أسلوب التشبيه ، حتى إن ابن رشيق لم يتردد في عدها من ضمن التشبيهات العقم التي تفرد بها أصحابها ، ولم تُنتج القرائح مثلها .

- وحينما يرتفع الضحى وتتمركز الشمس في كبد السماء ، تتوقف الناقة عن الرعي لتقيل وتستظل ، وتبقى عيناها مفتوحتين تلمحان الذباب الذي يطن طنينا أشبه بتغنّي شارب الخمر لعب مفعولها بِلُبِّه ، وذلك النظر إليه إنما هو نظر احتراس ومراقبة لموضع حطه منها حتى تبادره بالحركة المناسبة لهشه وارتحاله عنها لأنه يزعجها ويقلق راحتها ، والتشبيه هنا حسي مرسل مجمل . وفي التركيب حذف تقديره : ذباب صوته كصوت الشارب المتغرد ، وهو حذف دعت إليه مساحة اللغة التي ضاقت بما حملت .

والواقع أن هذا المعنى مستمد من قول عنترة يصف ذباب الروضة في معلقته : (كامل)

وَخَلا الذُّبابُ بهـا فَلَيْس بِبارحٍ
غَرِدًا كَـفِـعلِ الشّاربِ المُترنِّمِ
هَزِجًا يَحُكُّ ذِراعَه بذراعِه
قَدْحَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأَجْذَمِ (2)

---

(1) سورة العنكبوت ، آية 41 .

(2) شرح الزوزني للمعلقات ، 141 . بارح : زائل . غردا : مصوتًا ومثلها هزجا . الترنّم : ترديد الصوت بضرب من اللحن . المكب : المقبل على الشيء . الأجذم : الناقص اليد . والزناد : آلة من حديد ينتج عن ضرب أحدها بالآخر شرارة تنتج نارا .

والبيتان نالا إعجاب النقاد لما تضمّناه من براعة التصوير، وابن رشيق أحصاهما ضمن التشبيهات العقم.

– هذا وبعد أن تنال الإبل قسطا من الراحة وتلتذّ بها، ثم يحين أوان التنقل والارتحال من جديد، تتكاسل في قيامها لإجبار صاحبها على منحها مزيدا من الوقت لتستعيد كامل لياقتها وقوتها، حتى إذا ما أبان عن إصراره على تحريكها من مبركها اثّاقلتْ. ويشبه الحطيئة هذه الحركة بتحريك النجوم البعيدة، وهو تشبيه عقلي تخييلي مرسل مجمل.

ولئن أمكن إدراك النجوم بواسطة حاسة البصر؛ فإن قيامنا بتحريكها لمما لا يمكن حصوله إلا عن طريق التخييل. والتشبيه هنا أفاد غرض بيان مقدار حال العجْز في المشبه.

ويعتبر جنوح الحطيئة لوصف تثاقل الإبل في القيام من مبركها بهذه الصورة التي طغى عليها العقل والخيال، ضربا جديدا من ضروب التشبيه عند شعراء هذا التيار الذين آثروا المحسوسات آلية للوصف.

من هذين الأنموذجين الوصفيين اللذّين استهدفا الناقة، يتبدى لنا احتفاظ الحطيئة بالبناء الأسلوبي ذاته الذي آثره أوس في فن التشبيه. لكننا نلمس بعضا من التطور والتجديد في الصورة التشبيهية مع الحطيئة، خاصة حين استطاع أن يبدع صورة لم يفتضّ بكارتها شاعر قبله للغام الناقة، صورة أعجب بها ثعلب وابن رشيق وأسامة بن منقذ وآخرون. كما استطاع أن ينقل إلينا إحدى الصور نقلا عقليا تخييليا ربما ليجرب هذا الضرب من التشبيهات، وربما ليستفزّ عقل السامع ويستحثه على استجماع قواه لتخيّل المستحيل على صورة قابلة للتحقق.

كما تتبدى لنا القدرات الإبداعية الفائقة التي يتمتع بها عبيد الشعر في تصوير هذا الكائن الذي يصطحبهم في الحلّ الارتحال، قيمتُه في الحياة منحته قيمة لا تقل عنها في أشعارهم، فتفننوا في نعت هيئته وحركته وصوته وسلوكه... ولكي يرسموا له تلك اللوحة الفنية الجميلة لم يجدوا غنًى عن أسلوب التشبيه الذي آثروا منه، على الأخص، الحسي المدرك بإحدى الحواس المعروفة، المرسل الذي يستدعي أداة تربط طرفي التشبيه بعضها إلى بعض، والمجمل الذي يُعزَف في تركيبته عن ذكر المشبه به لإمكان السامع إدراكَه بنفسه.

تلك، إذاً، هي القاعدة في تشبيهات المدرسة الأوسية في موضوع وصف الناقة.

أما أن يجيء التشبيه عقليا أو تخييليا ونحو ذلك مما ذكرناه سلفا ، فذلك استثناء شاذ لا قياس عليه . ولكنه إشارة منهم إلى قدرتهم على التطوير والابتداع والتجديد ، تعبيرا منهم على مدى الاتساع الذي تتميز به الذاكرة الحافظة والمخيلة الخصبة ، التي تمرنت على أفانين التصوير وتربّت داخل مدرسة ضربت بجذورها في عمق الجاهلية وامتدت أفنانها إلى عصور متأخرة زاهية .

المبحث الثالث

صورة مشاهد الطرد

في معجم العين للفراهيدي : «الطرد : مطاردة الصيد ، أي علاج أخذه . والطريدة : صيد أقبلت عليه الكلاب والقوم يطردونه ليأخذوه»[1] .

واعتبره الزمخشري من المجاز فقال : «طَرَدَ العدوُّ طريدة وطرائد وهي النَّعم يغير عليها فيطردها . ومن المجاز : خرج يطرد حُمُر الوحش أي يصيدها . وبيده مِطْرَدٌ : رمح قصير يطعنها به . . . وقال أبياتا في الطرد أي في الصيد»[2] .

فالطرد ، من ثمة ، مطاردة الصيد للتمكن منه ونيله ، وسمي كذلك لحمله معنى المطاردة والمتابعة من موضع إلى آخر بغية قنصه .

وتعتبر حاجة الإنسان الملحّةُ منذ القدم إلى الأكل حفاظا على حياته دافعا قويا قاده ، بالفطرة ، إلى اصطياد أنواع الوحيش التي يصادفها في الصحاري والغابات والخلوات التي يعبرها متنقلا أو يستوطنها مستقرا . فصار هذا الإنسان حلقة فاعلة في نظام الطبيعة القائم على معيار الغلبة ، وفي نظام التوازن المؤَسَّس على قانون الافتراس وحب البقاء .

وعندما ارتقت العقول إلى إنشاد الشعر ونظمه ، وتضمينه خلاصة التجارب والمشاهدات اليومية ؛ كان لمشاهد الطرد ومغامرات القنص التي خيضت مع أنواع الحيوان حيّز هام من تلك الأشعار ، فصُوِّرت بفنية عالية وإبداع جمالي رفيع .

وعلى غرار باقي شعراء العصر الجاهلي ، لم يكن شعراء المدرسة الأوسية في منأى عن النظام العام الذي كانت القصيدة الجاهلية تقوم عليه ، والذي «يُحتِّم» -غالبا- بعد المقدمةِ ووصفِ الراحلة ، وصفَ الرحلة ومخاطرها ، والأمكنة المعبورة

---

(١) باب الطاء ، مادة (طرد) ، ص ٤١ .

(٢) أساس البلاغة كتاب الطاء - (طرد) ، ص٢٧٧ .

ووحشتها ، والمصادفات التي تعترض العابر من ضواري الليل والنهار ، أو تبعث به الطبيعة من رياح أو سيول أو شمس محرقة أو أصواتٍ وصورٍ مخلوقاتٍ غير إنسية كالغيلان والجني وما شابه . . . وبين هذا وذاك كان الشاعر يتزود من الطبيعة بما يبقي له على الرمق لقطع تلك الفلوات وتحمّل مشاقها ومواجهة تقلباتها المناخية القاسية ، فكان الطرد سبيله إلى ذلك ، وكان حذق القانص وامتلاك الأجود من آليات القنص مما لا غنى عنه ضمانا للحياة وإنجاحا للرحلة .

وحقيق الأمر أن الصيد لم يكن لمجرد الحصول على مادة غذائية وحسب ؛ بل إنه شكل للعربي مصدرا للمتعة ، ومتنفسًا لمزاولة بعض الهوايات الرياضية التي يحبها ، فكانت خرجات الطرد من هوايات الخلفاء والحكام والملوك ، وكانت تُخَصّ باحتفاليات وبهرجة خاصة ، حتى إنه مع مجيء الإسلام وجدنا الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم يحث المسلمين على تعليم أبنائهم الرماية وركوب الخيل لإنعاش الروح وحماية البدن ، ولنشر الدين الإسلامي ومقارعة العدو .

وعندما نلقي نظرة أولية على وصف مشاهد الطرد عند شعراء المدرسة الأوسية ، يستوقفنا للوهلة الأولى ذلك التباين الكمي والنوعي الحاصل لدى هذه المجموعة : إذ نجد كعب بن زهير متربعا على القمة في هذا الفن ، فهو أكثرهم وصفا للطرديات من حيث الكم ، ثم من حيث عنايته بالتفاصيل وتصويرها باعتماد أسلوب التشبيه . وفي المقابل يستوقفنا أمر يتوافقون جميعهم بشأنه : إنه الحذق والمهارة في التصوير الفني لمشاهد القنص ، إنهم استطاعوا أن يرسموا بالكلمة والمعنى لوحة فنية جميلة وبديعة لتلك المشاهد ، حتى إنك لتتخال نفسك تراها وتعيشها في آن ، وتتخال نفسك تستصحبهم إلى تلك «الغارات الطردية» تشاهد بعينك ما شاهدوا ، وتسمع بأذنك صياح الوحيش والجلبة التي تحدثها أصوات الرماح والنبال وأوتار الأقواس وصهيل الحُمُر ووقع الحوافر وما إلى ذلك ، وسترى ذلك في بعض النماذج لاحقا .

ولئن حاولنا تصنيف تشبيهات الأوسيين في وصف مشاهد الطرد ؛ فإننا نجدها لا تخرج عن ثلاثة أصناف –وإن تباينت تباينا كميًا– ، وما سواها تَبَع لها مرتبط بها ، وهي :

- تشبيهات متعلقة بالقانص .
- وأخرى بالمقنوص .
- وأخيرة بأدوات القنص من سلاح ومطية ورُفقة .

وسأحاول مقاربة مشاهد الطرد عند الأوسيين في ظل هذا التقسيم أولا ؛ وذلك بحثا عن الصيغ الأسلوبية التي يؤثرون توظيفها في فن التشبيه وعن علة ذلك ، محاولا الوصول إلى فائدة أرى لها قيمتها في هذا الباب . ثم ، ولأنني متيقن أني لن أوفي التشبيه حقه وقد عزلت عناصر الطرد عزلا بهذه الطريقة ، والتي تتنافى مع اختياري المبدئي لمقاربة أسلوب التشبيه في إطار الصورة الفنية العام الذي يمنحنا النفاذ إلى حقيقة الأشياء ؛ فإنني سأعود إلى مقاربته ضمن أنموذج شعري فني يصور مشهد الطرد وقد تعانقت فيه كل العناصر التي جزّأتها سلفا ، أملا في تسليط الضوء على وظيفة فن التشبيه الجمالية الأسلوبية ضمن المشهد التصويري في كُلّيته .

أولا: تشبيـــه القانـــص

عُني الأوسيون بتصوير القانص عناية بالغة ، فأحاطوا بعدته وعتاده إحاطة شمولية غطت البعد المادي والبعد النفسي ، إذ دققوا في التفاصيل وبالغوا في الوصف وأجادوا فيه مجتهدين في نقل المشهد مصحوبا بكل حيثيات الجمال الفني التي تؤثثه ؛ إلا أنهم ارتكزوا على الوصف والنعت من غير اعتماد أسلوب التشبيه ، لأنني تتبعت استعمالاتِه جميعَها في وصفهم مشاهد الطرد فلم أظفر للقانص منها بغير خمس صور تشبيهية أبان الأوسيون بجلها عن الجانب الباطني النفسي الذي ينتاب القانص أثناء انتظار الطريدة .

ولئنْ رتبت تلك الأفعال النفسية والحركية التي نعت بها الأوسيون القانص بواسطة التشبيه ترتيبا زمنيا يبدأ بلحظات الانتظار والترقب وينتهي بلحظة مهاجمة الطريدة ، فإن الحاصل هذا الخط الزمني الحركي النفسي :

القانص : يلتصق ← يرتعد ← يرتقب ← يضطرب ← يندفع

وقد استأثر كعب بن زهير بتشبيه الأفعال الأربعة الأولى ، فيما شبّه والدُه حركة الاندفاع . وجاءت تلك الأفعال النفسية الحركية في شعرهما ، تِباعا ، كالآتي :

قال كعب يصف لصوق القانص بمكمنه ينتظر قدوم القطيع للارتواء فينال منه : (متقارب)

فَصَادَفْنَ ذا حَنَقٍ لاصِقٍ
لُصُوقَ البُرَامِ يَظُنُّ الظُّنُونَا[1]

شبه الشاعر لصوق القانص بمكمنه متخفيا متنكرا حتى لا يراه القطيع أو يَشْتَمَّ ريحه فيجفلَ ، بلصوق حشرة القراد مصّاصة الدماء على جلد الحيوان لا تتركه وإن هشّ بذيله أو عضّ بفيه أو ركل بقوائمه ، والعرب تقول : «أَلْصَقُ منْ قُرادٍ»[2] . وأداة التشبيه هنا محذوفة يمكن تقديرها هكذا : لاصق كلصوق البرام . ووجه المشابهة مذكور وهو اللصوق ، والتشبيه بهذه البنية مؤكد مفصّل . وانظر إلى قوله : «لاصق» بدل اختيارات متعددة من قبيل : كامن ، لابِد ، خابئ . . . ألم تر إلى ما تنبض به من دلالات المبالغة في الكمون إلى درجةٍ صار معها جزءا من الأرض وتماهت هي أيضا فصارت جزءا منه داخل المخبإ ؟! ومن ثمة ألم تر إلى ما تفيده هذه اللفظة من التوسع والمجاز اللذين منحا الأسلوب من الطرافة والجمال ما كان ليغيب لو أنه قال مثلا : «كامن كُمون البُرام»؟! . أليس ذلك الجيشان النفسي الذي يعتمل في قرارة القانص جراء تلك الحسابات التي يحسبها والظنون التي يظنها بشأن مجيء القطيع من تخلفه ، وإصابة الهدف من إفلاته ؛ كافيا بأن ينقل القانص – حين مشاهدته القطيع يقترب منه– من مجرد الاختباء والتخفي إلى وضعية اللصوق والتماهي مع الأرض حتى لكأنه هي ولكأنها هو[3]؟!

وأما باقي حركات القانص وأحواله النفسية التي صورها كعب باعتماد أسلوب التشبيه فستراها معي في هذه الأبيات الثلاثة ، يقول : (طويل)

---

(١) ديوانه ، ١٠٦ . الضمير في : «فصادفنَ» يعود على الأُتُن . ذا حنق : يعني الصائد لصق في مكمنه . البُرام : القراد . وقوله : يظن الظنونا : أي يخمّن لعلها تَرِد ولعلها لا ترد ولعله يُصيب إذا رمى ولعله يُخطئ .

(٢) السابق ، ١٠٧ . وفي مجمع الأمثال للميداني : «ألزق من علّ» و «ألزق من بُرام» وهما من أسماء القراد . نقلا عن الهامش رقم (١) من ديوان كعب ، ١٠٧ .

(٣) لأقربك مما أود شرحه تأمل اللفظين «يُخْفِي ويُضائِل» : في قول زهير (ديوانه ، ب١٣ص٥٠) : (طويل)

فَبَيْنَا نُبَغِّي الصَّيْدَ جَاءَ غُلامُنَا يَدِبُّ ، ويُخْفِي شَخْصَهُ ، ويُضائِلُهْ

طَلِيحٌ مِنَ التَّسْعاءِ حتَّى كأنَّه
حَديثٌ بِحُمَّى أسأرَتْها سُلالِمُ
لَطيفٌ كَصُدَّادِ الصَّفا لا تَغُرُّهُ
بِمُرْتَقَبٍ وَخْشِيَّةٌ وهو حازِمُ
أخُو قُتُراتٍ لا يزالُ كأنَّه
إذا لمْ يُصِبْ صَيْدا منَ الوَحْشِ غارِمُ[1]

يصف كعب في البيت الأول قانصا متعبا شحب لونه وهزل لابتذاله نفسه واكتداحه من شدة السعي إلى لحم طريدة يغنمه . ويشبه حاله النفسية حين يرى الطرائد بالمحموم أصابته الرعدة والعُرَواء ، وهي صورة غاية في الفنية والجمال لأنها نقلت إلينا وضعا نفسيا باطنيا ، يصعب تشخيصه حسيا ، نقلا بديعا يكشف عن شعور الارتباك والارتجاف الذي ينتاب الصائد وهو يتهيأ لإصابة الهدف .

وقد توفرت بنية أسلوب التشبيه في هذه الصورة الفنية على كل أركانها : المشبه : القانص – المشبه به : شخص حديث بحمى– الأداة : كأن– وجه الشبه : طليح : أي متعَب مهزول . فالتشبيه هنا مرسل ، مفصل .

وفي البيت اللاحق ينعت كعب تخفِّي القانص وارتقابه ، فيشبه هذه الحال التي هو عليها بهذا الجرذ السام الأبرص الذي يقرّ في موضعه ليحترّ شمسا ويترقب قنصا ، فهو يقظان يرتقب لا تأخذه سِنَة فيغفل أو يسهو عن مقصده ، وبنية أسلوب التشبيه هنا أشبه بها في البيت السابق ، وأفاد في الاستعمالين معا تقرير حال المشبه ، إذ إن المشبَّه أمر معنوي نفسي يتعلق بسلوك باطني شعوري ، فأخرجه الشاعر من المعنوي إلى الحسي لأن النفس لا تجزم بالمعنويات جزمها بالحسيات .

ويصف الشاعر في البيت الثالث دواخل القانص الكامن في زريبته يتحين لحظة القنص ، فيشبهه وهو على هذه الحال بالغارم : فالقانص إذا حُرم الصيد أخذه همّ كهمّ المطالَب بدَيْن ليس لديه ما يقضي به دَينه ، أي كأنه قد غرم إن هو لم يصد

---

(1) ديوانه ، ١٤٦-١٤٧ . الطليح : المُتعَب . التسعاء : السعي . أسأرتها : أبقتها . وسُلالم : قرية من قرى خيبر ، وقيل : أرض معروفة بالوباء ./ لطيف : أي لاطئ الشخص . الصُّدَّاد : دويبة من جنس الجرذان ، ويقال : هو سام أبرص . وقوله : حازم ، أي لا ينام ./ أخو قترات : يعني الصائد ، والقترات واحدها قُتْرة وهي مكمن الصائد . والغارم : الذي أصابه غرم فهو حزين .

شيئا ، وشبه هنا المعنوي بالمعنوي وإن بدا الاضطراب على هذا الطرف أو ذاك ، والتشبيه في هذه البنية مرسل مفصل : يشبه القانص بالغارم بالأداة «كأن» ، ووجه المشابهة يفاد من عبارة «لم يُصِب» الحاملة لمعنى الخيبة وخلو اليد عما تدفع به لدرء الشدة والحاجة . والغرض من التشبيه ههنا بيان مقدار حال المشبَّه .

وأما حركة الاندفاع في اتجاه الطرائد فصورها زهير بن أبي سلمى بقوله : (طويل)

فَتَبِعَ ، آثارَ الشِّياه ، وَليدُنا
كَشُؤْبُوبِ غَيْثٍ ، يَحْفِشُ الأُكْمَ وابِلُهْ[1]

فشبه زهير اندفاع الغلام في اتجاه الطرائد ممتطيا فرسا[2] بالدفعة من المطر الغزير أتت بغتة فلم تؤشّر بمؤشرات قبلية تدل على مقدمها ، وهنا إشارة إلى أهمية عنصر المباغتة في القنص حتى تؤخذَ الطرائد على حين غِرة فتقع بأقل جهد من القانص ، وتقلَّ فرص نجاتها منه . والتشبيه هنا مرسل مجمل لم يرد فيه ذكر وجه المشابهة تصريحا وإنما ورد تلميحا يفاد من صورة التشبيه الكلية وخاصة من الحمولة الدلالية للفظ «الشؤبوب» ، والغرض منه بيان مقدار صفة الاندفاع التي قصد بها القانص إلى الطرائد .

تلك ، إذاً ، هي الصور التي التقطها هذان الشاعران للقانص باعتماد أسلوب التشبيه ، وهي صور –على قلتها– بديعة جميلة نمّت عن السلوكات النفسية والحركية التي تعتمل في دواخل أحد أهم عناصر صورة مشاهد الطرد في شعر شعراء المدرسة الأوسية وهو القانص ، حيث بدتْ جليةً سمات الصنعة والحذق والتفنن التي يحرص شعراء هذا الاتجاه على تحلية أشعارهم بها جلبًا للإجادة والحسن والجمال الفني الرائق .

(١) ديوانه ، ب٢٤ص٥٣ . آثار الشياه : آثار الحمير ، والشياه : بقر الوحش فاستعارها للحمير . الوليد : الغلام . الشؤبوب : الدفعة من المطر . ومعنى «يحفش الأكم» : أي يكثُر سيل الأكم حتى يَستخرج ما فيها ، والأكم واحدته أَكَمَة . الوابل : أغزر المطر وأعظمه قطرا .

(٢) الوليد الذي ينعته زهير يمتطي فرسا بدليل بيت سبق ذكره في القصيدة يقول فيه : (طويل)

فلأْيـا ، بلأْيٍ ، ما حَمَلْنـا وَليدَنـا — على ظَهْرِ مَحْبُوكٍ ، ظِمَاءٍ مَفاصِلُـهْ

(ب٢١ص٥٢)

وقوله : لأيا بلأي : أي بعد جهد وعناء حملنا الوليد نظرا لنشاط الفرس . المحبوك : شديد الخلق مدمج . ظماء مفاصله : يابسة قليلة اللحم وهي صفة تُحمد في الخيل .

ثانيا: تشبيه المقنوص

مقنوص: مفعول من «قَنَصَ»، أي وقع عليه فعل القنص من القانص، وهي الطرائد التي يستهدفها الصائد بفعل الصيد، فهو الفاعل وهي المفعول.

والمقنوص في الشعر الجاهلي كل العواشب وبعض اللواحم كالذئاب بخاصة، ومن العواشب -في الغالب- النعام والبقر والأتن والقطا بأصنافه والظباء ونحوها، ذَكَرها وأنثاها. وشكلت تلك النَّعم والحيوانات للعرب، وقتها، مصدرا مهما من مصادر الغذاء والكساء والدواء أحيانا، فكان طَبَعيا أن يبذل في سبيل الحصول عليها كل جهده، وكان بَدَهيا أن تنال من شعره حظّا يناسب أهميتها في حياته.

وفعلا نالت المقنوصات من اهتمام الشعراء الأوسيين اهتماما بالغا تجلّى في ذلك الحيّز المكاني الكمّي المهم الذي حظيت به في قصائدهم، وفي ذلك التصوير البارع الجميل الذي وصفوا به المقنوصات حركة وهيئة وصوتا ولونا.

وقد تتبعت في أشعارهم نعوت الطرائد وكيف أبرزوها وأبانوا عنها في أجمل صورة وأبهى لوحة بواسطة أسلوب التشبيه، فوجدتهم نعتوا ذوات الريش مما يطير منها من صقور وكدري وقطا ومما لا يطير من نعام وظِلّمان، ووجدت زهيرا أوصفهم لما يطير وأنعتهم له؛ ثم وجدتهم نعتوا وحيش البَرّ عاشبَه ولاحمَه فأسهبوا في الأول وأجادوا فيه، وألفيت كعبا أشدهم نعتا له.

وبما أنه من الأنسب أن أعرض تشبيهات الأوسيين للطرائد لتبيُّن أوجه الائتلاف والاختلاف في التصور والوصف الفني الذي قام به التشبيه؛ فإنني أُفضّل عرضها وفق منهجية أدّعي أنها تلائم الموضوع؛ إذ إن الحيوان يعبر عن نشاطه وألمه، حبه وكرهه، هدوئه واضطرابه، أمانه وهلعه... بصوته وحركته. وتلك هي الصفات التي استهدفها شعراء المدرسة الأوسية، بل كل الشعراء، بالوصف والنعت. وليست تلك الصفات مقصورة على الحيوان، وإن التصقت به أكثر لعجزه عن الكلام، بل إنها مطبوعة في بني البشر، والشعرُ في نعتها كثير.

وقد تنبه ابن طباطبا إلى التشبيه بهذه الضروب فنصّ على أن «التشبيهات على ضروب مختلفة. فمنها: تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة، وبطئا وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتا. وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض»[1].

---

(١) عيار الشعر، ٢٣.

ووفق هذه المقاربة سأتتبع تشبيهات الأوسيين الطرائدَ، وسأختصرها في أربعة معان أرى أنها تشمل غيرها ضمنها وتحتويه، وهي: الهيئة والحركة والصوت واللون. وسأرفق التشبيه بالإحالة على موطنه في الديوان مباشرة بعد ذكره، وذلك اختزالا للمسافة الورقية التي تحتويها الهوامش في مثل هته التصنيفات، وكذا لتقريب المعطى من إحالته حتى لا يتيه القارئ ويتشتت تركيزه وهو يتنقل ببصره وعقله بين المتن والهامش. أما ملاحظاتي بشأن استعمالات الأوسيين لأسلوب التشبيه، والتي هي نفسها التي خرجت بها في المبحث السابق الخاص بوصف الناقة، فإنني سأوردها مباشرة بعد سرد هذه المعاني التي نعتوا بها الطرائد.

أ/ تشبيه المقنوص هيئة:

- يشبه أوس بن حجر انعطاف قرون الثور بقوس ذي أوتار (ب٢٥ص٤٣)، وشجاعتَه بشجاعة الفارس المُقَدَّم على القوم دون الملك مسرورا بالنصر(ب٢٦ص٤٣)، ورأسَ العَيْرِ الغليظ بدَنِّ التَّجْر [برميل الخمر]، وما عليه من آثار عضٍّ بالمضروب بحجارة خلّفت ندوبا (ب٥٦ص٧٣)، ورأسَه حين يضعه فوق ردفي الأتان بالقتَب [الرَّحْل] الموضوع خلف ظهرها (ب٥٤ص٧٣)، وبروزَه فوق قمة الجبل بالطليعة التي تتقدم الجيش للاستخبار (ب٣٣ص٦٨).

- ويشبه زهير هيئة الأُتُن ضَمِرت بالأقواس (ب١٥ص٥٠)، وهيئة العَيْر تعرّى من لحمه وضمر في وقت هيجانه بهيئة رجل عريان سُلب ثوبَه ورداءه (ب٢٨ص١٣٣).

- ويشبه كعب هزالةَ الذئب في الصيف بالمحتمي المُجْهَد (ص٤٩)، وعِرْقَ ساقه «النَّسا» بالوَتَر (ص٥٠)، ودِقَّتَه ولطافته بِمِحْمل السيف (ص٥٠)، وهيئةَ لحم الشاة قطّعه الذئب بأنيابه ومخالبه أشلاءً بِبُرد مُمَزَّق إربا (ص٢٢٥). ويشبه منقارَ الغراب بالمِعْول (ص٥١). وصغرَ فراخ القطا وما عليها من زغب بنبات شائك صغير (ص٧٧)، والنعامةَ وما عليها من ريش بكساء مخمل (ص٨٣)، وهي مع الظليم بالخاليين [الخَلا: الرُّطَب] (ص٢٦)، ويشبه ساقي النعامة بعمودي بان، وما عليهما من قشور بجرح تعافى فصار يتقشر أو بلحاء الشجر(ص٨٧)، ويشبه قرني الثور بالرمح (ص٢٢٣). ثم نجده يفصّل في نعت هيئات العير والأتن فيشبِّه هيئة أخلاف الأتن غرزت فلم تعد تدرّ لبنا بالمكاحل الفارغة (ص٩٨)، ويشبه قُرب الحمار من

الأتان بقرب القائم الذي يرقب ضارب القداح (ص١٠٤) ، والأتان ضمرت من شدة مَنْع العير لها من الرعي ليسقدها بالقوس والقناة (ص١١٩) ، وجفول العير وهروبه من القانص برجل سُلب ثوبه فهرب (ص١٤١) ، ورأسَ العَيْرِ الغليظ بِدَنّ التَّجْر ، وما عليه من آثار عضٍّ بالمضروب بحجارة خلّفت ندوبا (ص١٤٣) ، وفَمَه حين يفغَرُه بمقدمة الرحْل انفرجت لما أُزيلت مساميرها(ص١٥١) ، والحَمةَ صلبةً في باطن الحافر من أعلاه بنوى تَمْر صلب (ص١٥١) ويتصل صلب (ص٢٠٣) ، وهيئتَه يرقب أتنه من القانص غير مبالٍ برعي بالصائم [الصائم من الخيل : القائم الساكن الذي لم يعتلف ، والمعنى هنا غير مستمَدّ من معنى الصيام الذي جاء به الإسلام ، فلعل كعبا لم يدركه بعد] (ص١٥١) ، وسَوْقَهُ أتنه سوقا حسنا فيه خوف عليها بالذي يجمع الغنائم ويسارع بها إلى أهله ليأتمن عليها (ص١٥١) ، وملسَ الأتان بعسيب النخل ، ويريد : اللين والمرونة (ص١٧٥) ، والأتنَ الحوامل بالقسي صلابة (ص١٧٦) ، وحجم الجنين في بطنها في أوائل أيام الحمل بهيئة الدّرْص [ولد الفأرة] (ص١٧٩) ، وصلابةَ حوافرها بالنعالِ المشتدة التي صُنِعت من جلد مدبوغ بالقُرظ (ص٢٠٣) .

– أما الحطيئة فاكتفى في هذا الضرب من تشبيه هيئة المقنوص بنعتين : أحدهما جدّدَ في صورته وتصرّف فيها فأحسن ، وهي الصورة التي شبه فيها هيئة الحمار يضع رأسه الغليظ على ردف الأتان يُحضِرُها للتزاوج بالعبء يحمله حمّال (ب١٠ص١٤٨) ، بعد أن شُبِّهت الهيئة نفسها عند أوس بالرحل على الظهر (ب٥٤ص٧٣) . والآخر منقول على حاله من سابقيه وهو حين شبه الهيئة الضامرة للحمر بالرماح (ب٢ص١٨٠) ، وهي صورة أتى عليها زهير (ب١٥ص٥٠) ، وكعب (ص١١٩) . وله صورة أخرى إنما تتعلق بهيئة الغبار المتطاير من بين حوافر عير يطارد أتانه ، فشبهه بهيئة السرادق الممتد [السرادق : خباء يضرب فيستظل بظله ، ويكون كبيرا إن نُصب للملك وحاشيته في تنقّلاته] (ب١٤ص٨٨) .

ب/ تشبيه المقنوص حركة:

– يشبه أوس حركة الثور يناوش كلاب الصيد بحركات اللعب والسرور (ب٢٤ص٤٣) ، وحركةَ صدود العير عن الشمس حين تستقبله بوجهه بحركة الحالف بالنار وهو على كذب صدّ عنها خوفا (ب٣٥ص٦٩) ، وحركة قوائم الحمار خِفّة حين العدْو بالزعانف (ب٥٢ص٧٢) .

- ويشبه زهير بن أبي سُلمى حركات القطا تستغيث بالماء من صقر يطاردها بحركة ولد البقرة يستغيث بضرع أمه متخفيا من الراعي يمنعه عن لبنها ليستدرَّه هو (ب٢١-٢٣ص٨٥-٨٦) ، ويشبه سرعة الأتان تنحدر من علياء بسرعة دلو ممتلئ انقطع حبله فهوى إلى قعر البئر مندفعا (ب٢١ص١٣٠) ، وخفة قوائم البقرة وسرعتها بخذروف الوليد (ب٢٨ص١٨٦) .

- ويشبه كعب مشية الغراب بمشية الأعرج (ص٥٠) ، وحركةَ عدو الظليم السريع بحركة عبد حُرِّر وفُكَّ وَثاقه فانطلق مسرعا (ص٨٥-٨٦) ، وحركةَ دوران الثور على شجر الأرطأة بحركة تَطواف الناس على صنم يدعى : «الدَّوَّار» (ص١٦٦) .

- ويشبه الحطيئة حركات البقر يحفر عروق الشجر بحركات صلوات النصارى (ب٧ص٧٤) ، وحركات دوران الثور مضطربا بحركات عابد يَطَّوَّف ليلا حول صنم (ب١٩ص٨٨) ، والحصى يتطاير من خلف قوائمه أثناء العدو بالصَّدِإ يتطاير من حديدة يعالجها الحداد (ب٢٣ص٨٩) .

ج/تشبيه المقنوص لوناً:

- يشبه أوس بن حجر ظهورَ الثور من وسط سحابة غبار متطاير كثيف أسود بلَهَبٍ منير يخترقه (ب٢١ص٤) ، ولمعانَ ظهر أتان ملساء سمينة بلمعان غدير ماء صغيرٍ أعلى الجبل (ب٢٨ص٦٧) ، والنقعَ المتطاير من عدو الحُمر بالبحر تتلاطم أمواجه ذات الزبد الأبيض (ب٥٣ص٧٣) .

- يشبه زهير بن أبي سلمى لون الصقر القانص بلون الحجر المدمى لكثرة اختضابه بدماء الطرائد (ب٢٤ص٨٦) ، والقطاةَ الجونية في لونها سواد بحصاة براقة ملساء (ب١٤ص٨٢) ، وبريق الحمار فقد وبره ببريق ثوب أبيض (ب٢٩ص١٣٤) ، وقوائمَ البقرةِ البيضاءَ المخططةَ بثوبٍ أبيض مخطط (ب٢٠ص١٨٣) ، ولون الغبار المثار من بين قوائم البقرة تلاحقها كلاب القنص بلون دخان شجرة الغرقد (ب٣٦ص١٨٥) .

- ويشبه كعب بن زهير لونَ الذئب بلون دخان الرمث لأنه أبيض تعلوه غبرة (ص٤٩) ، وحمرةَ حواصل فراخ القطا بالمَغْد [نبت يشبه الباذنجان] (ص٧٩) ، والنعامة والظليم برجل وامرأة من النُّوبة في ألوانهما(ص١٢٢) ، ولونَ الغبار أثاره عدْوُ الأتن بلون الدخان فوق حفر النار (ص١٠٥) ، ولونَ ندوب العضِّ على جسم الحمار

بلون البرص (ص١٤١) ، ولمعانَ خطوط سوداء في قوائم الثور بالديباج وبجلود النمور المخططة (ص١٦٢) ، ولونَ قَطْر السيل يتحلّر عن بياض جلد الثور وصفاء أديمه بلمعان الجمان يتحدر عن سلكه]وهنا أيضا تشبيه هيئة تحدر القطر بلا انتظام بهيئة تناثر حبات الجمان من نظمها) [ص١٦٤) ، ويشبه آثارَ لون عروق شجر الأرطى المتطاير ماؤها على أيدي الثور أثناء حفره عنها بحمرة الزعفران (ص١٦٥) ، وبريقَ قرنيه ببريق الجلد لمَّعهُ الدُّهن (ص٢٢٣) ، والبياض الذي جلَّل سراة الحمار وبطنَه بالبِطانة (ص٢٤٣) .

– وليس للحطيئة في هذا المعنى غير تشبيهه لونَ الغبار المتطاير من بين حوافر الحمار يطارد أتنه بلون النقع أثارته المعاول أثناء الحفر (ب١٢ص١٤٨) .

د/ تشبيه المقنوص صوتاً:

وليس لهذا المعنى كبير شأن عند الأوسيين عدا كعبا الذي افتن فيه ، إنما قبل عرض تشبيهاته لصوت الطرائد نود الإشارة إلى هذا التشبيه الوحيد لصوت الحمار الذي نعته به زهير فلم يُجِد ، وهو قوله : (وافر)

كأنَّ سَحِيلَهُ ، في كلِّ فَجْرٍ
على أَحْسَاءِ يَمْؤُودٍ ، دُعاءٌ[1]

فقوله «دعاء» تشبيه لصوت الحمار بصوت إنسانٍ يدعو صاحبه ويناديه ، وإنما يريد أنه في وقت هياجه ، فهو يدعو الأتن ويجاوب الحمر[2] . والتشبيه هنا حسي مرسل مجمل . إنما يبقى المعنى المعار لتحقيق المشابهة بين الطرفين معنى عاريا من الفنية خاصة إذا ما قورن بقول لبيد في المعنى ذاته ، وقد أحسن : (وافر)

كأنَّ سَحِيلَهُ شَكْوى رئيسٍ
يُحاذِرُ مِنْ سَرايا واغْتِيالِ

---

(١) ديوانه ، ب٢٧ص١٣٣ . والسحيل : صوت الحمار ، وبه سمي مسحلا . يمؤود : موضع . الأحساء : جمع حِسْي ، وهو موضع يكون فيه الماء .

(٢) شرح الأعلم الشنتمري للبيت ، ديوانه : ١٣٣ . وفي شرح ثعلب (ديوانه ، ص٦٢-٦٣) : وقوله : فجر ، أي : حين انشق عمود الصبح . وقال : أكثر ما يكون الحمار نهيقا في السَّحَر . ويمؤود وحِسيٌ : مواضع يكون فيها الماء . ودعاء : شبه صوت الحمار بإنسان يدعو صاحبه .

تَبَكِّي شــــارِبٍ أَسْـــرَتْ عَلَيْــهِ
عَــتِــيقُ البَــابِلِيَّــةِ فِي القِــلالِ
تَذَكَّـــرَ شَـــجْـوَهُ وَتَقَــاذَفَــتْـهُ
مُـشَـعْـشَـعَـةٌ بِمَـغْـرُوضٍ زُلالِ[1]

ذلك أن دعاء الرجل صاحبه إنما يكون بالإفصاح عن اسم المدعو ليتنبّه إلى ما سيلي الدعاء من خطاب؛ وهي سمة غائبة في صوت الحمار لأنه، بكل بساطة، من البكم التي لا تفصح -كالإنسان- عن حاجاتها، ثم ﴿إِنَّ أَنْكَرَ الأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الحَمِيرِ﴾[2]. وأما ما منح وصف لبيد الأفضلية -في نظري- فهو أنه خصّ المشابهة بين صوت الحمار وصوت الإنسان في موضعين ليس غير: أولهما: صوت قائد الجيش يُنَفِّرُ جيشه، والصوت في هذه الحال- ممزوجا إلى أصوات المحاربين وقراع الخطوب وصرخات المصابين وصهيل الخيول وربما أصوات طبول الحرب ونفير المزامير التي تصاحب الجيوش لتدعمهم نفسيا- يكاد لا يبين ويفصح، وقد يكون مجرد لغو يستطيع المحاربون درايته وفهم محتواه إن كان يعني كراً أو فراً أو إقداما أو إحجاما أو تغييرا في الخطة أو تعديلا في المواقع أو ما إلى ذلك، وفي كل هذا تناسب بَيِّن بين المشبه: صوت الحمار، وبين المشبه به: شكوى رئيس يحرض أتباعه. والآخر: صوت مخمور هيَّجت الذكرى أشجانه فأنشأ يترنم بأغان يخفف بها وجعه النفسي، وكيف سيكون إنشاد مخمور عقدت الخمر لسانه في فيه إن لم يكن كتصويت أبكم لا يستطيع الإفصاح؟!

- ومن نعوت كعب لصوت المقنوصات تشبيهه صوت فراخ القطا بقراءة عُجْم (ص77)، وصوتَ وقع الماء في جوف الأتن حين الجرع بصوت وقع الحصى في ضاية ماء راسية (ص108)، وصوتَ الحمار يسحل مستويا بالنضيِّ المستوي [وهو السهم]،

---

(1) ديوانه، اعتنى به حمدو طماس، ص69-70. وشكوى الرئيس: تحريض الزعيم لأتباعه. السرايا: جمع سرية، وهي الكتيبة من الجيش./ تبكي الشارب: أي غناء المخمور. القلال: جرار الخمر. عتيق البابلية: هي الخمرة المعتقة./ الشجو: الحزن أثاره التذكر. مشعشعة: ممزوجة. زلال: صاف عذب.

(2) سورة لقمان، آية 18.

وفي هذا المعنى ، أيضا تشبيه هيئة(ص١٤١) ، وصوتَه المبحوحَ الذي يجمع به أتنه المتخلفة عن القطيع بصوت معلوق [شارب ماء به عَلَق فلصق في حنجرته] (ص٢٠٤) .

تلكم هي معاني الوصف التي استخدم فيها الأوسيون التشبيه في موضوع نعت الطرائد ، وهي معان بديعة جميلة كشفت عن الجوانب السلوكية والوجدانية لحياة حيوانات تعيش دوما على الحذر والحيطة ، فهي تعلم أن الاستهداف يتربص بها من الإنسان وباقي الضواري لذلك تعيش مفزوعة خائفة ، وينعكس ذلك على سلوكاتها فلا نكاد نجدها تفترّ أو تهدأ أو تَقَرُّ وخاصة المسؤول عن حمايتها من فحولها ، وهذا ما انعكس على اضطراب حركاتها ، وتنوع هيئاتها وألوانها الطبعية وغير الطبعية من آثار ندوب العضّ والجروح ، وكذا أصواتها التي تستعملها للتواصل وللتحذير تعبيرا عن الرغبة والرهبة وما إلى ذلك ، بحسب اختلاف صيغ التصويت . ولذلك تنافس شعراء المدرسة الأوسية في تصوير ما بدا وما بطن مما له صلة بهذه الحيوانات التي استأنسوا بها أحيانا ، واستعانوها على تخفيف أعباء الحياة أحايين أُخَر ، فكانت الحصيلة هذا الثراء الفني الشعري الجمالي الذي أدته أساليب البلاغة البيانية والبديعية ، وعلى رأسها أسلوب التشبيه .

ومن أهم الملاحظات التي تفرض نفسها ، زيادة على تنوع الطرائد المستهدفة بالوصف ، ونعتهم إياها متحركة وساكنة ، وهيئة ولونا وصوتا ؛ اعتمادُ الأوسيين الصور الحسية سيرا على نهج غالبية شعراء زمانهم . ذلك أن كل المشبهات بها مدركة بالحواس مستمدة من البيئة التي يعيشون فيها ويستمدون من مكوناتها صورهم . كما أن تشبيهاتهم ، تركيبيا ، تراوحت بين المرسلة والمؤكدة من حيث الأداة التي وإن تنوعت من حيث الاستعمال إلا أن الشائع منها : «كأن» في المرتبة الأولى و«الكاف» ثانية ، وبين المجملة والمفصّلة من حيث وجه التشبيه وإن كان السواد الأعظم منها مجملا .

ولئن زعمتُ أن تشبيهاتهم حسية إلا أن هذه الصورة استوقفتني لاتساع المسافة بينها وبين الحس . فعندما نجد كعبا يصف جنينا في بطن الأتان الحبلى فيقول : (خفيف)

عَلِقَتْ مُخْلِفًا جَنينا وكانتْ
مُنِحَتْ قَبْلَهُ الحِيالَ نَزُورَا

مِــثْلَ دِرْصِ اليَـــرْبُوعِ لَمْ يَرْبُ عَنْهُ
غَــرِقًــا فِي صُـوانِهِ مَــغْــمُـورا (١)

فإننا نستغرب درايته حجم ما في ظلمات رحم الأتان حتى شبهه حسيا هكذا؟! وما أدراه أنه أكبر حجما مما تَصوَّره ؟! فالمشبه هنا أبعد عما يمكن إدراكه بالحس ، إلا إذا كان الشاعر اصطاد أتانا فلما شقّ بطنها وجد جنينا بهذا الحجم فعلم بأن الأتن في أحشائها أجنة مثل ما شاهد أو أقرب ، أو أن ضاريا من الضواري اقتنصها فوقف هو على ما خلفه هذا الضاري من وجبته فرأى مضغة برحمها كتلك التي وصف !!

خصائص التشبيه في مشاهد الطرد

أ/ التناوب على الصورة التشبيهية الواحدة

لفت نظري وأنا أترصد تشبيهات الأوسيين للمقنوص ، أنهم يتناوبون على المعنى الواحد يتعاوره اللاحق من السابق فيضمِّنه شعرَه ؛ ومن ذلك قول أوس يشبه شيئين بشيئين من نعوت حمار الوحش في بيت واحد : (طويل)

وَرَأْسًــا كَـدَنِّ التِّـجْـرِ جَـأْبًا كـأنَّمـا
رَمَى حـاجِـبَيْـهِ بالحِـجـارةِ قـاذِفُ (٢)

أخذه كعب بتصرف لفظي باهت في قافيته فقال : (طويل)

وَرَأْسًــا كَـدَنِّ التِّـجْـرِ جَـأْبًا كـأنَّمـا
رَمَى حـاجِـبَيْـهِ بالجَـلاميـدِ راجِمُ (٣)

ومنه أيضا قول زهير يصف ضمور الحمار : (وافر)

---

(١) ديوانه ، ١٧٨-١٧٩ . مُخْلفا : لم تلقح ثم لقحت بعد . الحيال : التي لم تحمل . النَّزور : قليلة الولد لا تحمل إلا في الأعوام . وعلقت مُخْلفا : أي علقت جنينا في حال إخلافها ./ الدِّرص : ولد الفأرة . لم يربُ عنه : لم يزد عليه حجما . والصوان : الرحم يصونه . ومغمورا : أي في السلاء المائي الذي ينمو بداخله .

(٢) ديوانه ، ب٥٦ص٧٣ . دن التجر : برميل الخمر ، والتِّجر والتُّجار : الخمّارون . والجأب : الغليظ العظيم .

(٣) ديوانه ، ١٤٣ . الجلاميد : واحدتها جُلْمود ، وهو الحجر الصلب .

فَـــآضَ ، كـــأنه رَجُلٌ ، سَليبٌ
علـى عَلْيـــاءَ ، ليسَ لهُ رِداءُ[1]

استمده منه كعب فأنشد : (طويل)

فَـصَـدٌ فَـأَضْـحى بالسَّليلِ كـأنَّهُ
سَليبُ رِجـالٍ فَـوْقَ عليـاءَ قـائمُ[2]

أو قد يستمدون بعض الصور التشبيهية من غيرهم من شعراء زمانهم ، مثل قول زهير يصف خفة قوائم البقرة ويشبهها بخذروف الوليد : (طويل)

بِمُلْتَئِـمـاتٍ ، كـالخَذاريف ، قُـوبلَتْ
إلى جَوْشَنٍ ، خاظِي الطَّريقة ، مُسْنَدِ[3]

فشبه قوائم البقرة تتوالى في عدوها في خفة وسرعة بخذروف الوليد يدور حول نفسه بعجلة وخفة . وهي صورة تشبيهية استمدها من امرئ القيس يصف بها سرعة حركات فرسه أثناء العدو ، والبيت وارد في معلقته . يقول :

دَريرٍ كَــخُــذْروف الوَليــد أَمَــرَّهُ
تَقَلُّبُ كَفَّيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ[4] . (طويل)

---

(1) ديوانه ، ب٢٨ص١٣٣ . وقوله : فآض ، أي رجع وعاد كأنه رجل عريان واقف على شرف من الأرض لا رداء له ، فهو منكشف ، وإنما يصف ضموره وقد ألقى وبره آخر الصيف . و«آضَ» : من أخوات «كان» ، استدركها ابن مالك عن النحاة .

(2) ديوانه ، ١٤١ . فصد : يعني العير .السليل : اسم واد جارٍ . وكأنه سليب : أي كأنه رجل سُلب ما عليه من ثياب ففرّ .

(3) ديوانه ، ب٢٧ص١٨٦ . الملتئمات : القوائم يشبه بعضها بعضا . الخذاريف : جمع خذروف ، خرارة يلعب بها الولدان تدور بخفة وسرعة ويُسمع لها صوت ، شبَّه بها قوائم البقرة . الجوشن : الصدر .خاظي الطريقة : مكتنز اللحم متراكبه في أعلى الصدر . المسند : الذي أسند إلى ظهرها ، وقيل في مُقدَّمه ارتفاع .

(4) ديوانه ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، ص ٢١ . وقوله : درير ، أي هو درير في عدوه ، أي سريع وخفيف . وجعل للخذروف خيطا موصلا لأنه قد لعب به الصبيان كثيرا حتى خفَّ وأخلق وتقطع خيطه فوُصِل ، فذلك أسرع لدورانه .

ب/استلهام الصور من المعتقد الديني

ومما يثير الانتباه في هذا المبحث ، زيادة على استمداد الأوسيين صورهم التشبيهية من الطبيعة ومن بعضهم بعضا ومن غيرهم من الشعراء ، ميلهم إلى استلهامها من الشعائر الدينية السائدة في عصرهم ، ومن طقوس العبادة التي كان الجاهليون يتقربون بها إلى آلهتهم . وهي صور جديدة جميلة تظهر طرافتها في كونها وثيقة حية لتلك الطقوس التعبدية التي كانت سائدة وقتئذ ، وفي كشفها عن اتساع المدارك المرجعية لشعراء المدرسة الأوسية في التقاط صورهم ، والحرص على توظيفها في المشاهد الوصفية المناسبة التي تعترضهم وهم يعاركون القريض ويصارعون ضروبه .

ومن تلك الصور التشبيهية التي استدعتها مشاهد الطرد ووصف المقنوصات قول أوس يصف صدود الحمار بوجهه عن الشمس حين تستقبله بوجهه : (طويل)

إذا اسْتَقْبَلَتْهُ الشَّمْسُ صدَّ بِوَجْهِهِ
كما صدَّ عنْ نارِ المُهَوِّلِ حالفُ [(١)]

فشبه ارتداد العير بوجهه عن شعاع الشمس وحرها بارتداد الحالف بوجهه عن بريق النار ولهيبها . قال ابن قتيبة الدينوري متحدثا عن أهل الجاهلية بعد أن ذكر بيت أوس هذا : «كانوا يحلفون بالنار وكانت لهم نار يقال إنها كانت بأشراف اليمن له سُدنة ، فإذا تفاقم الأمر بين القوم فحُلِف بها انقطع بينهم ، وكان [كان لها بيت] اسمها هولة ، والمهولة ، وكان سادنها إذا أُتي برجل هيَّبه من الحلف بها ، ولها قيِّم يطرح فيها الملح والكبريت فإذا وقع فيها استشاطت وتنقضت ، فيقول : هذه النار قد تهددتك . فإن كان مريبا نكل وإن كان بريئا حلف»[(٢)] .

ومثال آخر على هذا الضرب من التشبيهات ذات المرجعية الدينية قول كعب يصف أصوات فراخ القطا في مكمنها : (بسيط)

يَسْقِينَ طُلْسًا خَفِيَّاتٍ تَرَاطُنُها
كما تَرَاطَنَ عُجْمٌ تَقْرأُ الصُّحُفا [(٣)]

---

(١) ديوانه ، ب٣٥ص٦٩ .

(٢) كتاب المعاني الكبير ، وما بين [] في المتن أضافه المصحح في هامش الكتاب لملء موضع سقط .

(٣) ديوانه ، ٧٧ .يعود الضمير في «يسقين» على القطا الأمهات . الطُّلس : أفرُخُها . خفيات تراطُنُها : أصواتها خفية . كما تَرَاطَنَ : أي كما تتراطنُ فحذفت التاء ضرورة .

فشبه أصوات فراخ القطا الخافتة بأصوات العجم ، ويعني هنا الفُرس ، تقرأ الصحف . ولعلها صحف يتعبدون بتلاوتها بتصويت مهموس خفي ليلا ، فلا يُسمع غير همهمات لا يفهم معناها .

ومن ذلك قوله أيضا ينعت حركة ثور يدور حول جذع شجرة أرطأة : (خفيف)

كَمُطِيفِ الدَّوَّارِ حتَّى إذا ما
ساطعُ الفَجْرِ نَبَّهَ العُصْفُورا
رَابَهُ نَبْأَةٌ وَأَضْمَرَ منها
في الصِّمَاخَيْنِ والفُؤادِ ضَمِيرَا[1]

فشَبه حركة دوران الثور مضطربا قد التقطت مسامعه ما يوحي بخطر حاذق بحركة تَطواف العابد على صنم الدوارة .

وشبيه هذه الصورة عند الحطيئة ، ولعله استمدها من كعب ، إذ قال واصفا حركة ثور : (كامل)

حَرِجًا يُلاوذُ بالكِناسِ كأنه
مُتَطَوِّفٌ حتَّى الصَّباحِ يَدورُ[2]

فشبه حركاته – وهو يدور حول نفسه مضطربا حرجا مَن أن يكون قانص يترصده – بحركات متنسك يقضي ليله طائفا حول صنم .

وله أيضا هذه الصورة يصف فيها حركات البقر يحفر بيديه عن عروق الشجر فيقول :(طويل)

بِها العِينُ يَحْفِرْنَ الرُّخامى كأنها
نَصَارَى عَلَى حِينِ الصَّلاةِ سُجُودُ [3]

---

(١) ديوانه ، ١٦٦ . كمطيف الدوار : أراد كطائف بالدوار ، والدوار : صنم كان يُطاف به في الجاهلية ويُدار حوله ./ ورابه : يعني الثور ، أي أخذت بسمعه نَبْأة أي صوت خفي . والصِّمَاخ : داخلُ سَمِّ الأذن مما يلي الرأس والحلق .

(٢) ديوانه ، ب١٩ص٨٨ . حرجا : ملتجئا . الكناس : بيت الظبي بين الشجر ، ويلاوذ بها : يتخذها ملاذا من القانص .

(٣) ديوانه ، ب٧ص٧٤ . العين : البقر . الرُّخامى : شجر يسرع إليه البقر تحفُره فتأكل عروقه .

يشبه البقر ومقدمة جسمه تنخفض وترتفع مع ارتفاع حركات أيديه وانخفاضها أثناء الحفر بحثا عن عروق الشجر ، بحركات النصارى وهم يسجدون أثناء صلواتهم للإله خفضا ورفعا .

وحقيقة الأمر أن صور المقنوصات قدمها الأوسيون بهذه النعوت المختلفة بواسطة أسلوب التشبيه ، وبدت في أجمل صورة وأبهى حلة ، وخرجت من الأغمض إلى الأوضح . وحين ننظر إلى هذه التشبيهات بعين زماننا فسنرى فيها من الحسن والجمال ما لا حدّ له ، إذ يصح قلبها فيظهر لنا الصوت والحركة والهيئة بالإضافة إلى الصورة التي يتعبد بها أهل الجاهلية ، وهي الأغمض بالنسبة إلينا إذ لم نعاينها ، على صورة الطرائد التي هي أوضح وتمنحنا بيئتنا وكذا وسائل الإعلام المرئية في وقتنا الحاضر فرصة اكتشافها ومعرفتها .

ج/التشبيه المتعددُ

إذا كان لكل شاعر من الأوسيين نصيبه من نعت المقنوصات بواسطة التشبيه ؛ فإن كعبا تفرد عنهم بنعت النعام والظليم ، وهو أنعتهم له في سائر ديوانه ، وله في وصف القطا وفراخه باع كبير ، واهتمامه بتصويره بواسطة أسلوب التشبيه متميز وإن كان لوالده فيه نصيب قليل . وبلغ اهتمام كعب بهذه الطرائد وغيرها أن توسَّعَ في تشبيهها ، فكان أن شبَّهَ الشيء الواحد بشيئين ، والشيئين بشيئين .

فمما عَدَّدَ فيه فشبَّهَ الشيء الواحد بشيئين وأجاد قوله ينعت أتانا ضامرا : (كامل)

كالقَوسِ عطَّلَها لِبَيْعٍ سائمٌ
أو كالقَناةِ أَقامَها التَّثْقيفُ(1)

فشبه ضمرها من شدة منع الفحل إياها عن الرعي يتبعها وينتظر أن يسفدها وهي تفر منه وتمتنع ، بالقوس المعطلة مرة وبالقناة أخرى . وقوله : كالقناة : أراد في التثقيف وهو التقويم .

---

(1) ديوانه ، 119 . كالقوس : أراد كالقوس في ضمرها ، وقيل في انحنائها وضمرها . وعطّلها : يعني من الوتر لأن الوتر يُلينها ، فإذا أراد أن يبيعها تركها أياما عُطْلا لتشتد . والسائم : البائع .

وكذا قوله يصف لمعان خطوط سوداء في قوائم ثور : (خفيف)

ذا وُشُــــوم كـــــأنَّ جِلْدَ شَـــواهُ
فِيَّ دَيابيجَ أَوْ كُـــسينَ نُمُـــورا(1)

فشبه الخطوط البيض والسود في قوائم الثور بالديابيج وبجلود النمور]أو البرود المخططة[، فنعت شيئا بشيئين سعيا إلى التعدد والتوسع .

ومما شبَّهَ فيه شيئين بشيئين في بيت واحد من نعوت المقنوص قوله ينعت نعامة : (بسيط)

فَـشَـمَّـرَتْ عنْ عَـمُـودَيْ بَانَةٍ ذَبَلاً
كأَنَّ ضَاحِيَ قِشْرٍ عَنْهُما انْقَرَفَا (2)

فشبه ساقي النعامة بغصن البان لامتدادهما وضمورهما ، ثم شبه القشر عليهما بقشر جرح تعافى أو بقشر شجر ذي لحاء ينفصل عنه . فحمَّل البيت الواحد تشبيهين اثنين في آنٍ لصفتين اثنتين في عضو واحد وهو ساق النعامة ، فجاءت صورته مكتملة رائعة أحاطت بجوانب هيئته .

ومثله يصف النعامة والظليم قوله : (كامل)

وكَــأَنَّهـــا نُوبِيَّـــةٌ وكـــأَنَّهُ
زَوْجٌ لَهـا مِنْ قَـوْمِـهـا مَـشْـعـوفُ(3)

فشبه النعامة والظليم بامرأة وزوجها من النُّوبة في ألوانهما .

وله أيضا ينعت حمارا : (طويل)

---

(1) ديوانه ، 162 . ذا : من الأسماء الخمسة منصوب هنا لعامل سبق ذكره في البيت الذي سبق هذا ، والمعنى هكذا : أَبْعَثُ من هذا الموضع ذا وشوم . والوشوم : سواد في ذراع الثور . وشواه : قوائمه . ونمور : ثياب من صوف مسبَّجة [السبيجة : بُرد من صوف فيها سواد وبياض] ، الواحدة : نَمِرَة . وقيل : المقصود إليه جلود النمور لأنها مخططة .

(2) ديوانه ، 87 . وقوله : ذبلا : أي يبسا ، وسيقان النعام إلى ما دون الفخذ يابسة ذات قشور . ضاحي القشر : ما بدا منه ، وليس من نعامة ولا ظليم إلا وهو أقشر الساقين . وانقرف : تقشَّرَ وأُزيل مثلما يتقشر الجرح المعافى أو لحاء بعض الشجر .

(3) ديوانه ، 122 . المشعوف : الإِلْف الذي لا يُفارِق . والنوبة : لعلها قبيلة تتميز سحنات قومها بلون خاص شَبَّهَ به كعب هنا لون النعامة والظليم .

يُقَلِّبُ لِلأَصْـــواتِ والرِّيحِ هاديا

تَمِـيمَ النَّضِيِّ بَرَّصَـتْـهُ المَكادِمُ(١)

فشبَّه عنق الحمار في استوائه وتمامه وانجراره بالنضي ، وشبَّه آثار الندوب تركها العض براقة بالبرص ذي الندوب البيضاء ، فشبَّه كعب شيئين بشيئين هيئة ولونا في بيت واحد ، وبنية التشبيه فيهما معا مؤكدةٌ لحذف الأداة مجملةٌ لطي وجه المشابهة . وصيغة تأكيد التشبيه بحذف أداته في مثل هذه الاستعمالات أحسن إذ تترك الأدواتُ مواضعَها لألفاظ لا محيد عنها في إكمال الدلالة وإبلاغ المراد .

ولكعب كذلك يصفُ رأس حمار ، وهو معنى استمده من أوس ، قوله : (طويل)

وَرَأْسًـا كَـدَنِّ التَّـجْـرِ جَـأْبًا كـأَنَّمـا

رَمى حـاجِبَيْـهِ بالجَـلامِـيدِ راجِمُ (٢)

فشبَّه رأسَ العير ببرميل الخمر لغلظه وكبره ، وآثارَ العض على حاجبيه بندوب تركتها حجارة رُجِم بها .

وفي وصف ذئب أنشد : (طويل)

كـأَنَّ نَسـاهُ شِـرْعَـةٌ وكـأَنَّـهُ

إذا ما تَمَطَّى وِجْـهَةَ الريحِ مِحْـمَلُ (٣)

فشبه شيئين بشيئين على سبيل التوسع في بيت واحد : نسا الذئب بالوتر لظهوره وهزاله -وكل مهزول فنساه يظهر وإذا سمن غمض- ، ودقة الذئب ولطافته بمحمل السيف .

وقبل أن أترك هذا المبحث أراني أفضل إيراد هذا المقطع الشعري القصير يصف فيه زهير عيْرا يراود أتانه عن نفسها ، فينعتهما بواسطة أسلوب التشبيه ، فتأمَّله معي وانظر إلى وجوه الجمال في هذا التصوير الحسي الذي لامس به زهير تلك الطرائد حركة وصوتا وهيئة ولونا . يقول :(وافر)

---

(١) ديوانه ، ١٤١ . يقلِّب : يُصرِّف . الهادي : العنُق . التميم : التام . النَّضي : العنق (على التشبيه) ، والنضي : القِدْحُ بلا ريش ولا نصل . برَّصته : عضَّضَتْهُ فتركت ندوبا كأنها برَص ، قالوا : وآثار الكدوح إذا نبت الشَّعَر عليها خرج أبيض . والكدوح : واحدها كدح ، وهو الخدش .

(٢) ديوانه ، ١٤٣ .

(٣) ديوانه ، ٥٠ . النسا : عِرق في الساق يتحدر من الورك . الشِّرعة : وَتَر .

فَشَجَّ بِها الأماعِزَ ، فَهْيَ تَهْوي
هُوِيَّ الدَّلْوِ ، أَسْلَمَها الرِّشاءُ
فَلَيْسَ لِحاقُهُ كَلِحاقِ إِلْفٍ
ولا كَنَجائِها ، منهُ ، نَجاءُ
كأَنَّ سَحِيلَهُ في كُلِّ فَجْرٍ
على أَحْساءِ يَمْؤُودٍ ، دُعاءُ
فآضَ ، كأَنَّه رَجُلٌ ، سَليبٌ
على علياءَ ، ليسَ لهُ رداءُ
كأَنَّ بَريقَهُ بَرَقانُ سَحْلٍ
جَلا ، عنْ مَتْنِه ، حُرُضٌ وَماءُ
فَليسَ بِغافِلٍ ، عَنها ، مُضيعٍ
رَعِيَّتَهُ ، إذا غَفَلَ الرِّعاءُ[1]

ثالثا: تشبيه أدوات القنص

بما أن المقنوصات من الوحيش تتميز بميزات الحذر والخفة والسرعة ، مستعملة حواسّها الحادة القادرة على التقاط الإشارات الدالة على الاقتراب من الخطر وتحديقه بها ، سواء أكان هذا الخطر مصدره الإنسان أم ضواري الحياة البيئية المحيطة القانصة ؛ فإن بدو شبه الجزيرة العربية قد وجدوا أنفسهم ملزمين أنْ يُعِدُّوا العُدّة المناسبة التي

---

(1) ديوانه ، ١٣٠-١٣١-١٣٣-١٣٤ ، من همزيته الطويلة التي تقع في ٦٣ بيتا (الأعلم) . شج بها الأماعز : علا العير بأتانه حزون الأرض الملأى بالحصى . وتهوي : تسرع . والرشاء : الحبل ، شبّه انحدار الأتان مسرعة من المرتفع بالدلو الممتلئ انقطع حبله فهوى ، وكونه ممتلئا أسرع ./ الإلف : الصاحب . النَّجاء : الهرب والسرعة . يقول : ليس شيء يلحق بغيره كما يلحق هذا الحمار بأتانه ، وإن هربت ؛ وليس شيء ينجو كنجاء هذه الأتان من الحمار إذا غشيها ودنا منها ./ البيتان الثالث والرابع سبق شرحهما ./ السحل : ثوب يماني أبيض . جلا عن متنه : أي جلا عنه كله ، والمتن : الوسط . والحرض : ما يُغسل به من الحمض . يريد : بريق هذا الحمار ولمعانه حين انجرد من وبره كبريق ثوب أبيض غُسل بالحُرُض فلمع ./ وقوله : فليس بغافل عنها : أي ، ليس الحمار غافلا عن أتانه ، مضيعا لها . ورعيته : أُتُنه التي يرعاها ويصرّفها على حكمه .

يستطيعون بواسطتها ضمان أوفر الحظوظ من فرص الإيقاع بالطرائد . فكان اكتسابهم مهارة إجادة الرماية وإصابة الهدف خيارا حتميا لا بد منه ، وكان أمر امتلاك المطية المناسبة وعدة الرماية الدقيقة ضرورة لا محيد عنها .

وقد عرض الأوسيون هذه العدة في أشعارهم ، ووصفوا دورها الفعّال في خرجات القنص ومشاهد الصراع بين القانص والمقنوص من أجل البقاء ، فكان من تلك العدة المطيةُ السريعة المتمرسة على القنص وفنونه ، والرفقةُ المتدربة على التخفّي والاندفاع في اللحظة المناسبة ، والسلاحُ مُحْكَم الصُّنع ، دقيق التصويب ، خافت الصوت لا ينفّر المقنوص فيجفل . وكان القانص – فوق هذا وذاك– متصفا بالصبر والروية والتأني ، بل وبالرحمة والعطف على المقنوص قبل رميه[1] .

ولأنني أستهدف أسلوب التشبيه داخل الصورة الفنية الكلية للمشهد المصور ؛ فإنني أجد نفسي أستجيب لهذه المنهجية التي أزعم أنها لا تجزّئُ الصورة ؛ قبل أن أخص بالاهتمام أسلوب التشبيه وما أضافه من قيمة جمالية تصويرية للعناصر التي تؤثث المشهد الفني ؛ اعتبارا أن «الكل هو كالشكل ، والتفصيل هو كالصبغة ، والانسجام يقع في الكل وفي التفصيل وبين الاثنين معا . وبذلك يتم الجمال»[2] .

انظر معي إلى أوس بن حجر يصف كلابا يقتادها قانص يسعى بها إلى اقتناص ثور ، ثم أنعم النظر في مشهد الصراع الدامي الذي دار بين الكلاب والثور قبل أن ينتهي العراك وقد فاز الثور واستسلمت الكلاب . وأشير هنا إلى أن الشعر العربي

---

(١) انظر هائية زهير التي مطلعها : (طويل)

صحا القلب عن سلمى وأقصَرَ باطِلُهْ   وعُـرِّيَ أفـراس الصِّبا ورواحلُـهْ

وانظر وصفه حذق الغلام الذي يستصحبه إلى الصيد ، وفروسية الجواد الذي يمتطيه غلامه ، وصبرهم على الطرائد ، ورحمتهم بها إذ يجاهرونها ولا يخاتلونها عن نفسها . (ديوانه ، من : ص٤٨إلى : ص٥٥) . وانظر رحمة القانص بالمقنوص في قول الحطيئة : (طويل)

فَأَمْهلهـا حتى تَروَّتْ عِطاشُهـا   فأرسـلَ فيها مِـنْ كِنانتِـهِ سَهْمـا

(ديوانه ، ب١٢ص١٧٩) .

ولنا في هذا الموضوع مقال يخضع لآخر اللمسات قبل عرضه على النشر ، عنوانه الحالي : «مظاهر الرحمة في طرّديات الشعراء القدامى» .

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٥٢/٢ .

القديم حفل بمشاهد عديدة لصراع كلاب الصيد والثيران الوحشية ، فاتفق شعرهم على نتيجة انتصار الثيران واندحار الكلاب مضمخة بالدماء التي تنزف منها بفعل شَكَات قرون الثور لأبدانها . ولعل هذا الانتصار امتداد لروح الأساطير العَقَدية التي تربّع فيها الثور على عرش الألوهية أزمانا مايزال تأثيرها فاعلا إلى يومنا هذا نحو ما نلفيه من تمجيد وقداسة لهذا الحيوان في ثقافة بلاد الهند . ناهيك عما نقله القرآن عن قوم موسى الذين اتخذوا العجل إلها يعبدونه ويخرون له بديلا عن إله موسى وهارون[1] . كما أن اطراد فوز الثور في الشعر العربي يقود بالطبع إلى قوة النوق التي يتخذها الشعراء مطايا في معرض وصفهم للرحلة والراحلة ، حيث إنهم يشبهونها بالثيران القوية الحذرة التي تطاردها كلاب الصيد فلا تظفر منها بشيء ، ما يمنح تلك المطايا صلابة وقوة إضافية تأتّت لها من النهاية السعيدة التي انتهت بها المبارزة الدامية بين الثور والكلاب .

يقول أوس : (بسيط)

١٨ - كأنّها ذو وُشوم بينَ مأفقَة
والقُطْقُطانَة والبُرْعُوم مذعورُ

١٩ - أَحَسَّ رِكْزَ قَنيصٍ منْ بني أسَدٍ
فانْصاعَ مُنْتَويا والخَطْوُ مقْصورُ

٢٠ - يَسْعى بِغُضْفٍ كأمثالِ الحَصى زَمِعًا
كأنَّ أَحْناكَها السُّفْلى مآشيرُ

٢١ - حتّى أُشِبَّ لهُنّ الثورُ منْ كَثَبٍ
فأرسلوهُنَّ لمْ يَدْروا بما ثيروا

٢٢ - وَلّى مُجِداً وأزْمَعْنَ اللَّحاقَ بِهِ
كأنّهُنَّ بجَنْبَيْهِ الزَّنابيرُ

٢٣ - حتّى إذا قُلْتَ نالَتْهُ أَوائلُها
ولَوْ يَشاءُ لَنَجَّتْهُ المَثابيرُ

٢٤ - كَرَّ عليها ولمْ يَفْشَلْ يُهارِشُها
كأنَّهُ بِتَواليهِنَّ مَسْرورُ

---

(1) راجع سورة طـه ، الآية ٨٨ وما بعدها .

٢٥ - فَشَكَّهـا بِذَلِيق حَـدُّهُ سَلَـبٌ
كـأنَّه حِينَ يَعْلوهُنَّ مَـوْتـورُ
٢٦ - ثُمَّ اسْتَـمرَّ يُبـاري ظِلَّهُ جَـذلاً
كـأنَّه مَـرْزُبانٌ فـازَ مَـحْـبـورُ (١)

إنها صورة حية جميلة ترفل بحسيات الحياة والموت التي يعيش معها وبها وحيش البراري العاشب الذي تستهدفه اللواحم وضمنها الإنسان ، وهي صورة ازدادت جمالا وفنية بما أجراه فيها أسلوب التشبيه من الإبانة عن الموصوف حتى يتجلى واضحا بهيا قريبا من الإدراك . ولعلك تنبَّهتَ معي إلى هذا الإغراق في التشبيه واستئثار الأداة «كأن» التي كررها بشكل لافت للنظر ، فكشف الشاعر بهذا الاستعمال الأسلوبي البديعي عن المقنوص وقانصه هيئة وحركة وصورة وسلوكا ، فكانت الحصيلة تلك اللوحة المتحركة النابضة التي تخيَّر الشاعر لها ألفاظا تنبض بصوت العراك الممزوج بصوت القانص والمقنوص ، وإن تأملنا اللفظين : «يهارشها» و«شكّها» فسوف نتحسس صدى صوت هراش الكلاب وصوت القرن يشك لحم تلك الكلاب ويمزقها ، فتكون الصورة قد انتقلت إلينا صوتا وصورة ، ويكون أوس قد أبدع وأحسن في نقلها مستعملا إعجاز اللغة وجمالية الأساليب يتقدمها التشبيه .

---

(١) ديوانه ،٤٢-٤٣ . ب١٨ : الضمير في «كأنها» يعود على الناقة ، وهذا هو بيت التخلص من نعت الناقة إلى نعت الطرد . ذو وشوم : صفة للثور الوحشي . مأفقة والقطقطانة والبرعوم : مواضع . مذعور : صفة للثور ، مفزوع ./ ب١٩ : الركز : الصوت الخافت ، وانظر إلى التقاط الثور علامات الخطر بحواسه!! . انصاع : قفل راجعا . منثويا : موليا . مقصور : قصير لئلا يُسمع وقعه خوفا ./ ب٢٠ : الغُضف : جمع أغضف وهو الكلب الذي استرخت أذناه وأقبلتا على القفا ، وهي هنا كلاب الصيد . كأمثال الحصى : قوة واستجماعا . الزمع : الذي يسير ببطء وتؤدة يخالس الفريسة . مآشير : مناشير ./ب٢١ : أُشِبَّ : أُتيح ./ ب٢٢ : يريد : كأنهن كن يلسعنه فيثرنه ويزداد هيجانا ./ ب٢٣ : المثابير : المثابرة ومضاعفة الجهد والعزم ./ ب٢٤ : لم يفشل : لم يفتر . يهارشها : يناوشها ./ ب٢٥ : الذليق : الحاد ، ويعني قرنه . سَلِبٌ : مبالغة في الخفة والرشاقة . موتور : له عند أقرانه وتر فهي كالقوس في انعطاف رؤوسها ، وذات الوَتَر : القوس ./ ب٢٦ : المرزبان : الفارس الشجاع المقدّم على القوم دون الملك .

ثم انظر إلى صورة عدة القنص التي عبأها القانص للإيقاع بالطريدة في البيتين : (٢٠ و ٢٢) ، إذ استعان الكَلاَّبُ الكِلابَ لتحقيق هذه الغاية . ففي البيت رقم (٢٠) يشبه أوس شيئين بشيئين تشبيها حسيا مرسلا مجملا : يشبه كلاب الصيد بالحصى في قوتها واستجماعها ، وهو تشبيه هيئة . ويشبه فكوكها السفلى بالمناشير في طولها وحدة أنيابها ، وهو أيضا تشبيه هيئة . ثم إنه ناوب بين الكاف و«كأن» لأداء معنى المشابهة بين كل طرفين حسب ضرورة الموضع وحاجته فأحسن وأجاد . أما في البيت رقم (٢٢) فشبه أوس كلاب الصيد تحيط بالثور بالزنابير ، إذ إن نهشَها جسد الثور بأنيابها الحادة ، التي سبق أن شبهها بأسنان المنشار ، شبيه بوخزات الزنبور المؤلمة ، وهي التي استفزت الثور وهيَّجته فصار يشك الكلاب بمضاء قرنيه فينهي المعركة لصالحه ويُسَرّ سرور الفارس الشجاع الفائز في الحرب المستعرة .

ويعد أوس أوصف شعراء مدرسته لكلاب الصيد ، وأكثر من نعتها فأجاد ، كما أنه صورها تصويرا دقيقا بواسطة أسلوب التشبيه وبدونه . وحرص على أن ينهي المعارك التي خاضتها الكلاب مع الثور الوحشي بانتصار الثور وانسحاب الكلاب ، مستخدما قرونه التي يضع بها حدا حاسما بين الربح والبقاء أو الخسارة والموت . وهذا المقطع الذي نقترحه حالا لا يخرج عن هذا المنحى .

يقول أوس بن حجر : (كامل)

١٢- لَهَقًا كأن سَراتَهُ كُسيتْ
خَرَزًا نَقًا لَمْ يَعْدُ أنْ قَشُبَا

١٣- حتى أُتيح له أخو قَنَص
شَهْمٌ يُطِرُّ ضَوارياً كُثُبَا

١٤- يُنْحي الدماء على تَرائبِها
والقِدُّ مَعْقودًا ومُنْقَضِبَا

١٥- فَذَأَوْنَهُ شَرَفًا وكُنَّ له
حتى تُفاضِلَ بينَها جَلَبَا

١٦- حتى إذا الكَلاَّبُ قال لها
كاليوم مطلوبًا ولا طَلَبَا

١٧- ذَكَرَ القِتالَ لها فَراجَعها
عنْ نَفْسِهِ ونُفوسَها نَدَبَا

١٨- فَنَحـا بِشِـرَّتِه لِسـابِقِـهـا
حتى إذا مـا رَوْقُـهُ اخْتَضَبَـا

١٩- كَـرِهَتْ ضَـوارِيُهـا اللّحـاقَ بِهِ
مُتَبـاعِـداً منهـا ومُقـتـرِبَا

٢٠- وانْقَضَّ كـالدُّرِّيءِ يَتْـبَـعُـه
نَقْعٌ يَثـورُ تَخـالُهُ طُنُبَـا

٢١- يَخْـفى وأَحْـيـانًا يلوحُ كـمـا
رَفَعَ المُنيـرُ بِكَفِّـهِ لَهَـبَـا (١)

وإلى جانب الكلاب المدربة على الصيد، عمد العرب إلى ترويض الصقور وتمرينها على قنص طيور القطا والكدري والحُبارى وغيرها، فاتخذوها، من بين الجوارح، عُدَّةً لا غنى عنها لاقتناص ذوات الريش من الطيور وبعض قوارض البرِّية. وقد تفنن زهير بن أبي سلمى وبرع في تصوير هذا الضرب من الطرد، وفي كافيته المشهورة التي أولها: (بسيط)

بَانَ الخَليطُ، ولمْ يأْوُوا لِمَنْ تَركـوا
وَزَوَّدُوكَ اشْتِيَـاقـاً، أَيَّةً سَلَكـوا (٢)

- والتي قال عنها الأصمعي: ليس على الأرض كافية أجود منها(٣)، ومن التي

---

(١) ديوانه، ص٢- ٣. ب١٢ :اللهق: الثور فيه بياض. السراة: الظهر. نقا: جمع نقاوة، وهوخيار الشيء. قشب: جلي نظيف./ ب١٣: أخو قنص: صياد. يطر: يسوق كلابه ويدفعها أمامه. كثبا: مجتمعة متقاربة./ ب١٤: الترائب: واحدتها تريبة، موضع القلادة من العنق، وهنا مقدمة صدر الكلب أسفل عنقه. القد: سوط من جلد./ ب١٥: ذأى: طرد. شرفا: مكانا مرتفعا يشرف على غيره. جلبا: بمعنى ساق ودفع، أو تجمّع بالشر عليه./ ب١٦: كاليوم: أراد، لم أر كاليوم، فحذف./ ب١٧: الضمير في «ذكره» يعود على الثور. ونفوسها نديا: أي طلبها ليصدها عن نفسه./ ب١٨: الشِّرَّة: النشاط الشديد. والروق: القرن./ ب٢٠: الدريء: الكوكب المنقض يدرأ على الشيطان. تخاله طنبا: يريد، تخاله فسطاطا مضروبا.

(٢) ديوانه، ٧٨ وما بعدها. بان الخليط: بَعُدَ الأصحاب. لم يأووا لمن تركوا: لم يرِقُّوا لحال الذي تركوه خلفهم. أَيَّةً سلكوا: أية وِجهة سلكوا، فحذف المضاف إليه

(٣) ديوان زهير ٨٧.

لأوس بن حجر[1]- مشهد كامل يصف فيه صقرا يطارد قطاة جونية[2] ويتمكن منها بعد محاولات كثيرة قامت بها القطاة للانفلات واستسلام الصقر، وامتد مشهد القنص هذا على مساحة أربعة عشر بيتا : من البيت الحادي عشر إلى البيت الرابع والعشرين، فلتنظر هنالك .

ولئن استولت صورة اقتناص القطاة بواسطة الصقر على كل تلك الأبيات ؛ فإننا لم نظفر لعُدة القنص موصوفة باعتماد أسلوب التشبيه إلا بصورتين : إحداهما للصقر والأخرى للفرس .

فأما صورة الصقر فتتجلى في قول زهير : (بسيط)

فَــزَلَّ عَنْهــا ، وأَوْفَى رَأْسَ مَــرقَبــةٍ

كَمَنْصِبِ العِتْرِ ، دَمَّى رَأْسَهُ النُّسُكُ[3]

إذ شبَّهه مخضوبا بدماء الصيد بالحجر المُدمَّى ، مستلهما الصورة من صورة صنم من حجارة كانت تُنحر عليه الذبائح ضمن طقس تعبدي في الجاهلية ، حتى احمرَّ من كثرة الدماء المسفوكة حوله . فأتى زهير بتشبيه حسي يفيد تكثير ومبالغة الصقر في الصيد فأجاد الوصف وأحسن التصوير ، والتشبيه هنا مرسل مفصل لأن وجه المشابهة مذكور وهو كثرة الدماء في كُلٍّ .

وتظهر الصورة الثانية التي نعت بها الفرس ، وهو من بين أهم عتاد خرجات الطرد ، في قوله أيضا : (بسيط)

١١- وصَاحِبي وَرْدَةٌ ، نَهْدٌ مَراكِلُها

جَرْداءُ ، لا فَحَجٌ فيها ، ولا صَكَكُ

١٢- مَراً ، كِفاتًا ، إذا ما الماءُ أَسْهَلَها

حتَّى إذا ضُرِبَتْ ، بالسَّوْطِ ، تَبْتَرِكُ

---

(١) منها أبيات خمسة في ديوانه ، ٨٠-٨١ .

(٢) القطا ضربان : جُونِيّ وكُدري . فالجوني ما كان في لونه سواد ، وهو أشد القطا طيرانا . والكدري : ما كان أكدر الظهر ، أسود باطن الجناح ، مصفر الحلق . ينظر ديوان زهير ، ٨٣ .

(٣) ديوانه ، ب٢٤ص٨٦ . زلّ عنها : أي زلّ الصقر على القطاة ، وأوفى على رأس مرقبة وهي المكان المرتفع حيث يرقب الرقيب . منصب العتر : حجر تذبح عليه القرابين ، والعِتر : ذِبْح كان يذبح في رجب . والنُّسك : ما ذُبح تعبُّدا ونُسكا .

١٣- كَأَنَّها مِنْ قَطَا الأَجْبابِ ، حَلَّأَها
وِرْدٌ ، وأَفْرَدَ عَنْها أُخْتَها الشَّرَكُ (١)

صوَّر زهير فرسا خالية من العيوب ، مسرعة بالتعنيف وبدونه ، وقبل أن تنضح عرقا وبعده ، فشبَّه سرعتها أثناء الاصطياد بسرعة قطاة امتنعت عن الورد في جبٍّ لاجتماع الواردة عليها ، فهي تنفر المكان عند رؤية الناس ، ثم إن أختها وقعت في الشرك فهي لذلك أشد فزعا ، وذلك أدعى إلى إفراطها في سرعة الطيران ، وتشبيه زهير فرسه بقطاة تحيط بها هذه «الظروف النفسية العصيبة» أحمد له وأجود إذ جعل سرعته بهذا النعت أقوى وأشد . وجاء التشبيه في هذا التركيب حسيا ، مرسلا مجملا .

وعلى غرار أوس بن حجر ، يخصّ كعب بن زهير كلاب الصيد بوصف عضوي حركي سلوكي دقيق(٢) ، إلا أنه لم ينعتها باستخدام أسلوب التشبيه إلا في هذا البيت الذي يصور فيه سرعتها وخفة قوائمها ، ويظهر أنه استمد صورته من أوس حين شبه الكلاب بالزنابير . يقول كعب : (خفيف)

طَافِيَاتٌ كَأَنَّهُنَّ يَعَاسِيـ
ـبُ عَشِيٍّ بَارَيْنَ رِيحًا دَبُوراَ (٣)

فشبه الكلاب مسرعة تكاد لا تلامس الأرض باليعاسيب تحملها الرياح الغربية

---

(١) ديوانه ، ٨٢ . ب١١ : قوله «صاحبي وردة» أي : الذي أصاحبه وأستعمله في الصيد فرسٌ وَرْدة اللون . النهد : الغليظ الضخم . الجرداء : قصيرة الشعر . الفحج : تباعد ما بين العرقوبين والفخذين . الصكك : اصطكاك العرقوبين في الدواب والركبتين في البشر ./ ب١٢ : مَراً كِفاتا : تمر هذه الفرس مَراً سريعا . وقوله «إذا ما الماء أسهلها» معناه : تسرع في عدوها إذا عرقت فأسهلها العرق ، فكيف بها قبل أن تعرق؟ . وتبترك : تجتهد في العدو ./ ب١٣ : الأجباب : جمع جُبٍّ ، وهو كل بئر بقي كما حُفر من غير أن يُبن عليه . حلأها وِرد : طردها عن الماء واردوه من الناس . وقوله : «أفرد عنها أختها الشرك» معناه أن أختها أُخذت بالشرك ففزعتْ لذلك فكان أسرع لها .

(٢) انظر ديوانه ، ص ١٦٧-١٦٨-١٦٩ .

(٣) ديوانه ، ١٦٩ . طافيات : لا تكاد تلمس الأرض بقوائمها لسرعتها وخفتها ، فهي تطفوا عليها كما يطفوا الشيء فوق الماء . اليعاسيب : واحده يعسوب ، وهو أمير النحل وذكرها . الدبور : الريح الغربية تقابل الصبا وهي الريح الشرقية .

أنى هبَّت لخفتها ، والتشبيه حسي مرسل مجمل . وزيادة على ما متحه من جمال للصورة تأتي الاستعارة في قوله : «طافيات» فتقوي المشهد وتمنحه قيمة جمالية فنية تصويرية تُكسبه التميز عن بيت أوس السابق ، وتجعل المعنى المُستمدُّ يبرأ من السرق ويتجلى قائما بذاته وتلك سمة أسلوبية بديعة حينما يجنح الشاعر الأوسي لتوظيفها يكون قد أبدع مسوِّغا يُجوِّز له استلهام المعاني من سابقيه من شعراء مدرسته أو من غيرهم ، دون أن يرميَه أحد بتهم السرق والإغارة .

ثم يصف كعب فرسه الذي استصحبه معه للقنص ، فيقول : (طويل)

هَبَطْتُ بِمَلْبُونٍ كأنَّ جِلالَهُ
نَضَتْ عَنْ أَديمٍ ليلةَ الطَّلِّ أَحْمَرا

أَمينِ الشَّظَى عَبْلٍ إذا الْقَوْمُ آنَسُوا
مَدى العَيْنِ شَخْصًا كانَ بالشَّخص أَبْصَرا

كَتَيْسِ الإِرَانِ الأَعْفَرِ انْضَرَجَتْ له
كِلابٌ رآها مِنْ بَعيدٍ فَأَحْضَرا (1)

فشبه حمرة فرسه بالأديم الأحمر ، وشبه سرعته بسرعة تيس لمح كلاب صيد تعدو صوبه فاستجمع قواه وانطلق بأقصى سرعته ، وسرعة الفارّ من الهلاك أشد . والتشبيهان معا حسيان مرسلان مُجملان ، أفادا غرض بيان مقدار حال المشبه : فالفرس معروفة صفة الحمرة وصفة السرعة قبل التشبيه معرفة إجمالية ، وبعده انكشف مقدار هذه الصفات ، فعرفنا مقدار الحمرة ومقدار السرعة .

وسلاح القنص الذي تخيره القانص عُدَّةً له في رحلات الطرد كان ، في الغالب ، القوس والسهام . ولئن ذكره شعراء المدرسة الأوسية في أشعارهم ووصفوه فإنه لم ينل من أسلوب التشبيه إلا صورة واحدة نعت بها كعب القوس فقال : (طويل)

---

(1) ديوانه ، ١٢٣ . ملبون : فرس . الجلال : لباس يصون الدابة ، لعله هنا السرج . نضت : نُزعت . الأديم : لون يضرب إلى الحمرة . والمعنى : أن الفرس أحمر وعليه شيء من العرق ./ أمين : موثق الخلق . الشظى : انشقاق العصب ، أو عُظَيّم لاصق بالذراع ، إذا عدا الفرس يبين كأنه منشق وليس كذلك . العبل : الضخم ./ الإران : كِناس الوحش ، أو هو موضع تنسب إليه البقر ، كما قالوا ليث خفية وجن عبقر . والأعفر : تعلوا بياضه حمرة . وتيس الإران : أقوى الشياه وأسرعها عدوا . وانضرجت : انبسطت في عدوها . ومعنى : أحضرا ، انطلق منقشعا .

إذا أُطِرَ المَرْبوعُ منهـــــا تَرَنَّمَتْ

كـمـا أَرْزَمَتْ بَكْرٌ على البَـوِّ رائِمُ[1]

فشبه صوت وتر القوس بصوت الناقة تعطف على البَوّ ، وهو تشبيه حسي مرسل مجمل .

هكذا نخلص إلى أن شعراء المدرسة الأوسية شعراء صيد ماهرون ، مقنوصاتهم متنوعة منها الذي يطير جوا والذي يعدو برا ، وعدّتهم على كبير قدر من الحذق والدُّربة والمران . وبقدر تمكنهم من إجادة صيد الطرائد بقدر تمكنهم من إجادتهم صيد المعاني والصور والتقاطها التقاطا دقيقا أبانوا به عن خفيِّ تلك المعاني فأظهروها في حلة جميلة بديعة ، معتمدين في ذلك خصوبةَ خيالهم واتساع دائرته ، وتمرسَهم ضروبَ الشعر وتمكُّنهم أفانينَه ، ثم معتمدين أسلوب التشبيه الذي كشفوا بواسطته المعانيَ المحجوبة ، والصور الغامضة ، وأثثوا ، بتوظيفه ، أشعارَهم وصورَهم بمؤثثاتٍ جمالية فنية بديعة .

وليكن هذا المقطع مسك ختام هذا المبحث ، وسأعرض فيه مشهدا مكتملا لصورة الطرد عند أحد أعلام المدرسة الأوسية ، مشهدا تتعالق فيه عناصر الطرد كلها التي جزّأناها من قبل ، من قانص ومقنوص وعُدّة ، مُنتِجة في الأخير شريطا حيا موثقا لرحلة من رحلات الطرد مثلما عاشها العرب في العصر الجاهلي ، وسترى أن التشبيه له يدٌ طولى في إخراج الصورة إخراجا مشرقا مُوَشًّى بألوان الجمال الوصفي الأخاذ .

والمقطع من دالية زهير بن أبي سلمى : *غشيتُ ديارا بالنقيع فثهمدِ* التي رواها أبو عمرو والمفضل الضبي . ويبدأ مشهد الطرد من البيت الثاني عشر الذي يشبِّه فيه الشاعر ناقته بالبقرة الوحشية قصيرة الأنف (خنساء) ؛ وهو بيت التخلص من وصف الراحلة إلى وصف مشهد الطرد الذي قرر زهير أن يجعل نهايته سارة للبقرة الوحشية بأن أفلتها من القانص .

(١) ديوانه ، ١٤٩ . أُطر : عُطف . المربوع : وَتَر من أربع طاقات . وقوله : منها ، يريد من القوس . ترنمت : صوَّتت . وأرزمت : من الإرزام وهو حنين الناقة بتصويتها ، والبكر أكثر صياحا وأعطف . البوّ : جلد يُحشَّى تِبنا ثم يُعلَّق عند عضد الناقة ، فإذا رأته سكنت . ورائم : عاطف .

يقول زهير[1] : (طويل)

كخنساء، سفعاء الملاطم، حرة
مسافرة، مزؤودة، أم فرقد
غدت بسلاح، مثله يتقى به
ويؤمن جأش الخائف، المتوحد
وسامعتين، تعرف العتق فيهما
إلى جذر مدلوك الكعوب، محدد
وناظرتين، تطحران قذاهما
كأنهما مكحولتان، بإثمد
طباها ضحاء أو خلاء فخالفت
إليه السباع، في كناس، ومرقد
أضاعت، فلم تغفر لها خلواتها
فلاقت بياناً، عند آخر معهد
دماً عند شلو تحجل الطير حوله
وبضع لحام، في إهاب، مقدد
وتنفض، عنها، غيب كل خميلة
وتخشى رماة الغوث، من كل مرصد
فجالت، على وحشيها، وكأنها
مسربلة، في رازقي، معضد
ولم تدر وشك البين، حتى رأتهم
وقد قعدوا أنفاقها، كل مقعد
وثاروا بها، من جانبيها كليهما
وجالت، وإن يجشمنها الشد تجهد
تبذ الألى يأتينها، من ورائها
وإن تتقدمها السوابق تصطد

(1) ديوانه، من: ب١٢ص١٨١– إلى: ب٢٧ص١٨٦.

فـأنْقَـذَها ، منْ غَـمـرةِ الموتِ ، أنّهـا
رأتْ أنّهـا إنْ تَنظُرِ النّبْلَ تُقْـصَـدِ
نَجَـاءً ، مُـجِـدٌّ ، ليسَ فـيـه وَتيـرةٌ
وتَذْبيـبُـهـا عنهـا ، بأَسْـحَمَ ، مِـذْوَدِ
وَجَـدَّتْ ، فـألْقَتْ بينهنّ وبينـهـا
غُـبـارا ، كـمـا فـارتْ دواخنُ غَـرْقَـدِ
بِمُلْتَـشِـمـاتٍ ، كـالحَذاريفِ ، قُوبِلَتْ
إلى جَوْشَنٍ ، خـاظي الطّريقـةِ ، مُسْنَدِ

المبحث الرابع

صورة مشاهد الحرب

منذ أن خلق الله سيدَنا آدم عليه السلام وأسكنه وزوجَه حوّاءَ الأرض ، والصراع الدموي قائم بين بني البشر ؛ هذا الصراع الذي دشّنه ابنهما هابيلُ لـمّا سَوّلَتْ له نفسه قتل أخيه قابيل وتَرْكه في العراء عُرضة للجوارح والضواري تفترسه ، قبل أن يبعث الله إليه غرابا يستلهم منه فكرة الدفن ومواراة الجثة الثرى ، ثم الندم على الخطيئة ، وهي حادثة فصّل القرآن الكريم أسرارها وبيّن دقائقها في محكم آيه[1] .

وهكذا صار القتل وسفك الدم «سُنّة» دأب على نهجها جنس آدم إلى اليوم ، وصار الموت سببا من أسباب الحياة ، فكانت الحروب والصّدامات وسيلة من وسائل تأمين العيش الرغيد ، وإلحاقُ الأذى بمن سواهم أدعى إلى ضمان الحياة الأفضل . أو لنقل : إنهم عمدوا إلى تحقيق السعادة لأنفسهم على حساب تعاسة غيرهم .

ولم يتخلّفْ عرب الجاهلية عن مسير أسلافهم من بني البشر ، فكانت سيوفهم مشرعة للقتل من أجل أرض يرعونها ، أو بئر يستسقونها ، أو غنيمة يُصيبونها ، أو ثأر يأخذونه ، أو حماية لجار ، أو نفرةٍ من عار ، أو لمفاخرة أو منافرة أو إباء . . . فباتت الغزوات والحروب والغّارات بين القبّائل لهذه الأسباب أو تلك ، مع ما تُخلّفه وراءها من القتل والدمار والإبادة ؛ أمراً لا رادّ له ، وقراراً لا محيد عنه .

وقد أطلق العرب على تلك الصدامات اسم : «الأيام» ، واقترنت بأسماء

---

(١) أنظر سورة المائدة ، الآية : ٣٠-٣١ .

المسبِّبات التي كانت من وراء نشوبها ، أو بأسماء الأماكن التي شهدتها من جبال ووديان ومياه ونبات[1] .

وبقدر ما خلَّفت هذه الأيام من أذى نفسي واجتماعي واقتصادي على المتناحرين ، بقدر ما خلّفت من ثروة شعرية هامة . فزيادة على أن الشعراء هم مؤرخو زمانهم ؛ فهم أيضا ، في نهاية المطاف ، محاربون إلى جانب قبائلهم : سلاحهم لسانهم ، وعتادهم قدراتهم الشاعرة على إنهاض همم قبائلهم ، وإضعاف عزائم خصومهم ، فكانت الحروب مجالا خصبا لطُفُوّ بعض الأغراض على بعضها الآخر ، ومنها على الخصوص المدح والفخر والهجاء .

ولقد عايش بعض شعراء المدرسة الأوسية بعض الحروب الطاحنة التي عرفها عرب ما قبل الإسلام ، وسعوا ، بشعرهم ، في الصلح وإحلال السلام ، ومدحوا كل من تدخّل بالصلح وتحمّل الديات على عاتقه حقنا للدماء . ويعتبر زهير بن أبي سلمى داعية السلام في نظر الكثيرين ، ومثلما خصّ دعاة السلام من أهل زمانه وخصوصا الحارث بن عوف وهرم بن سنان بقدر وافر من المدح والثناء في قصائد طويلة ؛ فإنه – في المقابل– خصّ كل من أمد نار النزاعات بالحطب الجزل فإذا هي فتن لا تبقي ولا تذر بنصيب من القول جارح لاذع ، وكان لحصين بن ضمضم منها نصيب الأسد[2] .

وللحرب عُدّة . وتَفَنُّنُ الصناع في حذقها وإجادة إتقانها ، لا يقلّ عن تَفَنُّنِ الشعراء في وصفها وإحسان نعتها . ولقد تنافس شعراء المدرسة الأوسية في نعت الحرب وعدتها ، ووصف المعارك ومدح الفرسان الشجعان ممن يُوالون ، وهجاء المحاربين المُوَلّين الأدبار ممن يُعادون . حتى إن بعض رواد هذه المدرسة عرفوا بنعتهم السلاح ،

---

(١) نقل ابن رشيق عن ابن قتيبة قراية ثلاثين يوما عدا غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم . ينظر : العمدة ، ٢/٨٩٥– ٢/٩٣٤ (تح/د .قرقزان) . وللتوسع في معرفة أيام العرب في الجاهلية ، وتأثيرها في القبائل العربية وقتذاك ، وما قيل فيها من شعر . . . يراجع مقال : أيام العرب في الجاهلية : قيمتها التاريخية ، أثرها عند الجاهليين والإسلاميين ، نماذج منها . بقلم منذر الجبوري . وهو مقال منشور بمجلة المورد العراقية ، المجلد الثاني ، العدد الأول ، ١٩٧٢م . من الصفحة ٤٠ إلى الصفحة ٥٣ .

(٢) راجع معلقته ، على سبيل المثال ، ففيها مدح للذَيْنك وهجاء لاذع لذلك .

مثل أوس بن حجر الذي أجمع أهل العلم بالشعر أنه أوصف الشعراء للسلاح عموما وللقوس منها على الخصوص[١] .

ولأسلوب التشبيه فعلُ السِّحر في نعتِ الأوسيين الحربَ وعدّتها . ذلك أنهم استعانوه استعانة قوية للإبانة عن الأسلحة وجودتها ، والحروب وأهوالها ، وعن فروسية وشجاعة الممدوحين أثناء النِّزال ، وعن اندحار وفرار المهجوِّين من ساحات الوغى يجترّون ذيول الهزيمة والخيبة ، فكانت صورة مشهد الحرب وقد تعانقت فيه هذه المتناقضات وتلك العُدد من أروع المشاهد والصور .

أولاً- أوس بن حجر أوصف الشعراء للقوس

إن نحن وددنا تقصي صور عُدّة الحرب لدى الأوسيين فلن نجد أجمل وأحسن من لامية أوس بن حجر ، فهو يصف فيها الرمح والدرع والسيف والقوس وصفا شافيا كافيا ، لأسلوب التشبيه فيه نصيب مميز من تشكيل الصورة العامة لذلك العتاد . ثم إنه يحملنا معه في رحلة طويلة وشاقة لإعداد هذه العدة ، مع ما تتطلبه من المهارة والحذق والدقة . وأنشد أبو هلال العسكري بعضا من أبياتها في ديوان المعاني وقال عنها إنها من أجود ما قيل في وصف القوس من قديم الشعر[٢] .

يقول أوس : (طويل)

٧- وإنّي امرُؤٌ أعددْتُ للحربِ بعدما
رأيتُ لها نابًا من الشَّرِّ أعْصَلا

٨- أصَمَّ رُدَيْنيًّا كأنّ كُعُوبَهُ
نَوى القَسْبِ عَرَّاصاً مُزَجًّا مُنَصَّلا

٩- عَلَيْهِ كمِصْباحِ العَزيزِ يَشُبُّهُ
لفَصْحٍ ويَحْشُوه الذبالَ المُفَتَّلا

١٠- وَأمْلَسَ صُوليًّا كَنِهْيِ قَرارةٍ
أحَسَّ بِقاعٍ نَفْحَ رِيحٍ فَأجْفَلا

١١- كأنّ قُرونَ الشمسِ عند ارتفاعِها
وقدْ صادَفَتْ طَلْقًا مِنَ النَّجْمِ أعْزَلا

---

(١) الشعر والشعراء ، ٢/٢٠٢ ثم : ٢/٢٠٩ . وديوان المعاني للعسكري . ٢/٤٠٨ .

(٢) ديوان المعاني ، ٢/٤٠٨ .

١٢- تَرَدَّدَ فيه ضوؤها وشُعاعُها
فَأَحْسِنْ وأَزْيِنْ بامرئٍ أنْ تَسَرْبَلا

١٣- وأَبيَضَ هِنْدِيًا كأنَّ غِرارهُ
تلألُؤُ بَرْقٍ في حَبِيٍّ تَكَلُّلا

١٤- إذا سُلَّ مِنْ جَفْنٍ تَأَكَّلَ أثْرُهُ
على مِثْلِ مِسْحاةِ اللُّجَيْنِ تأكُّلا

١٥- كأنَّ مَدَبَّ النَّمْلِ يَتَّبعُ الرُّبى
ومَدْرَجَ ذَرٍّ خافَ بَرْدًا فَأَسْهَلا

١٦- على صَفْحَتَيْه مِنْ مُتونِ جِلائهِ
كَفَى بالذي أُبْلِي وأَنْعَتُ مُنْصُلا

١٧- وَمَبْضوعةً مِنْ رأسِ فَرْعٍ شَظِيَّةً
بِطَوْدٍ تَراهُ بالسَّحابِ مُجَلَّلا

١٨- على ظَهْرِ صَفْوانٍ كأنَّ مُتونَهُ
عُلِلْنَ بِدُهْنٍ يُزْلِقُ المُتَنَزِّلا

١٩- يُطيفُ بِها راعٍ يُجَشِّمُ نَفْسَهُ
لِيُكْلِئَ فيها طَرْفَهُ مُتَأَمِّلا

٢٠-فلاقى امرأً مِنْ مَيْدَعانَ وأَسْمَحَتْ
قَرُونَتُهُ باليأسِ منها فَعَجَّلا

٢١- فقال له هلْ تَذْكُرَنَّ مُخَبِّرًا
يَدُلُّ على غُنْمٍ ويُقْصِرُ مُعْمِلا

٢٢-على خَيْرِ ما أَبْصَرْتُها مِنْ بِضاعَةٍ
لِمُلْتَمِسٍ بَيْعًا بها أو تَبَكُّلا

٢٣- فُوَيْقَ جُبَيْلٍ شامخِ الرأسِ لمْ تَكُنْ
لِتَبْلُغَهُ حَتَّى تَكِلَّ وتَعْمَلا

٢٤- فَأَبْصَرَ أَلْهابًا مِنَ الطَّوْدِ دُونَها
تَرى بَيْنَ رَأْسَيْ كُلِّ نِيقَيْنِ مَهْبِلا

٢٥- فَأَشْرَطَ فيها نَفْسَهُ وهْوَ مُعْصِمٌ
وأَلْقى بِأَسْبابٍ لَهُ وتَوَكَّلا

٢٦- وَقَدْ أَكَلَتْ أَظْفَارَهُ الصَّخْرُ كُلما
تَعَايا عَلَيْهِ طُولُ مَرْقَى تَوَصَّلا

٢٧- فما زالَ حتّى نالَها وَهْوَ مُعْصِمٌ
على مَوْطِنٍ لَوْ زَلَّ عَنْها تَفَصَّلا

٢٨- فأقبلَ لا يرْجو التي صعَدتْ به
ولاَ نفْسَهُ إلاّ رجاءً مُؤَمَّلا

٢٩- فلما نَجا مِنْ ذلك الكَرْبِ لم يزَلْ
يُمَظِّعُها ماءَ اللِّحاء لِتَذْبُلا

٣٠- فَأَنْحى عليْها ذاتَ حَدٍّ دعا لهَا
رَفيقًا بِأَخْذ بالمَداوسِ صَيْقَلا

٣١- على فَخِذَيْه مِنْ بُرايَة عُودها
شَبيهُ سَفَى البُهْمى إذا ما تَفَتَّلا

٣٢- فَجَرَّدَها صَفْراءَ لا الطُّولُ عابَها
ولا قِصَرٌ أَزْرى بِها فَتَعَطَّلا

٣٣- كَتومٌ طِلاعُ الكَفِّ لا دُونَ مِلْئِها
ولا عَجْسُها عنْ مَوضعَ الكَفِّ أَفْضَلا

٣٤- إذا ما تَعاطَوْها سَمِعتَ لِصَوْتِها
إذا أَنْبَضُوا عنها نَئيمًا وَأَزْمَلا

٣٥- وإنْ شُدَّ فيها النَّزْعُ أَدْبَرَ سَهْمُها
إلى مُنْتَهًى مِنْ عَجْسِها ثُمّ أَقْبَلا

٣٦- فلمّا قضَى مِمّا يُريدُ قَضاءَهُ
وَصَلَّبَها حِرْصًا عليها فَأَطْوَلا

٣٧- وَحَشْوَ جَفيرٍ مِنْ فُروعِ غَرائبٍ
تَنَطَّعَ فيها صانِعٌ وَتَنَبَّلا

٣٨- تُخُيِّرْنَ أَنْضاءً وَرُكِّبْنَ أَنْصُلا
كَجَمْرِ الغَضا في يوم ريحٍ تَزَيَّلا

٣٩- فلمّا قضَى في الصُّنْع منهنّ فَهْمَهُ
فلم يبقَ إلا أن تُسَنَّ وتُصْقَلا

٤٠- كَسَاهُنَّ مِنْ رِيشٍ يَمَانٍ ظَوَاهِرًا
سُخَامًا لُؤَامًا لَيِّنَ المَسِّ أَطْحَلا

٤١- يَخِرْنَ إذا أُنْقِزْنَ في سَاقِطِ النَّدَى
وإنْ كانَ يومًا ذا أَهَاضِيبَ مُخْضِلا

٤٢- خُوارَ المَطَافِيلِ المُلَمَّعَةِ الشَّوَى
وأَطْلائِهَا صَادَفْنَ عِرْنانَ مُبْقِلا

٤٣- فذاكَ عَتادي في الحُروبِ إذَا الْتَظَتْ
وأَرْدَفَ بأسٌ مِنْ حُرُوبٍ وأَعْجَلا

٤٤- وذلك مِنْ جَمْعِي وباللهِ نِلْتُهُ
وإنْ تَلْقَني الأعداءُ لاَ أُلْقَ أَعْزَلا(١)

---

(١) ديوانه ، القصيدة ٣٥ ، من الصفحة ٨٣ إلى الصفحة ٩٠ . وفيما يأتي شرح الغريب وتقريب المعاني :
ب٧ : أعددت : هيّأت . الأعصل . الأعوج : جعل للحرب نابا على الاستعارة . يقول : هي حرب قدمت وأسنت فهو أشد لها ./ ب٨ : الأصم : المصمت الذي لا جوف له ، وموصوفه محذوف أي رمحا أصم . والرمح الرديني : نسبة إلى ردينة بالتصغير ، وهي امرأة كانت تقوّم الرماح ، وكان زوجها سمهر يقوّمها أيضا ويقال لرماحه : السمهرية . والكعب : الأنبوب ، ويسمون العقدة كعبا أيضا وهو المراد هنا . والقسب : تمر يابس نواه مرّ صلب . والعراص : شديد الاضطراب . والمزجّى : له زُجٌّ ، وهي الحديدة في أسفل الرمح تغرز في الأرض . والمنصّل : الذي جُعل له نصل وهو السنان ./ ب٩ : المصباح : السراج . والعزيز : الملك ، وسراجه أشد ضوءا . ويَشُبّه : يوقده .والفِصح : يوم فطر النصارى . والذبال : واحدتها ذُبالة : الفتيلة . ويحشوه : أي يحشو موضع الفتائل . يقول : على ذلك الرمح الأصم سراج كسراج الملك من توقّده لارتفاع ناره ./ ب١٠ : الأملس : الدرع الناعم المشدود . صوليا : نسبة إلى صول . النّهي : غدير الماء . قرارة : موضع ./ ب١١ : الأعزل : هو أحد السماكيْن ، والثاني هو الرامح وهو من منازل القمر ، به ينزل ، وسمي أعزل لأنه لا شيء بين يديه من الكواكب كالأعزل من السلاح . ويقال سمي أعزل لأنه إذا طلع لا يكون في ريح ولا برد ./ ب١٢ : الضمير في «فيه» عائد على الدرع أوالغدير ، وفي «ضوئها» على الشمس : يصف الدرع في البيتين بأنها براقة إن نظرت إليها وجدتها كأن أشعة الشمس انعكست عليها في يوم صاف طلق انعكاسها في غدير تتهادى به النسائم فيتلألأ ./ ب١٣ : قوله : وأبيض هنديا ، معطوف على أصمّ ردينيا ، أي أعددت أيضا أبيض هنديا وهو السيف . والغِرار : حد السيف . والحَبِيّ : ما حبا من السحاب =

إن جزّأنا القصيدة ، أو لأقل : إن جزّأنا الصورة الفنية الكُلية لعُدّة الحرب مثلما رسمها أوس في هذه القصيدة تجزيئا يؤطره أسلوب التشبيه ، وتتبّعنا الصور الفنية التي

= أي ارتفع وأشرف . وتكلّلَ السحاب : صار بعضه فوق بعض وهو أشد لإضاءة البرق ./ ب١٤ : الجفن : غِمد السيف . الأثْر : الجوهر . المسحاة : إناء من فضة وهو القَدَح . واللجين : الفضة . يقول : على سيف كأنه فضة ./ ب١٥ : مَدَبّ النمل : موضع دبيبه . الربى : واحدتها ربوة : ما ارتفع من الأرض . والمدرج كالمدب وزنا ومعنى . وإنما يتبع النمل الربى لأنه آمن له من الندى . يقول : اشتد البرد على النمل في أعلى الوادي فأتى السهل فاستبان أثر دبيبه ./ ب١٦ : على صفحتيه : متعلق بمدب النمل . الجلاء : الصقل . أُبلي : أشفيك من نعته وأحدثك عنه . والمُنصُل : السيف ./ ب١٧ : قوله : ومبضوعةً ، معطوف على «أصمّ» أي : أعددت قوسا مبضوعة أي مقطوعة . والفرع : أعلى الشجرة . والشَّظية : الشقة والفلقة وهي صفة للمبضوعة . مُجلَّل : مغطّى ./ ب١٨ : صفوان : حجر أملس . عللن : سقين مرة بعد مرة . يقول : هذا الفرع الذي اتُّخذ لصنع القوس المبضوعة نبت على حجر يزلق الرجل للمتنزل لملاسته ./ ب١٩ : يكلئ : يطيل النظر والتأمل ، والكالئ : الحافظ . يقول : يطيف بهذه القوس المبضوعة راع ليجعل طرفه كالئا يحفظ منها منظرا ./ب٢٠-٢١ : ميدعان : حي من اليمن . قَرونته : نفسه . يقول : هذا الرجل كان قد يئس منها فلما لاقى آخر فاستشاره قائلا : هل تذكر رجلا يصيب الغنم (أو يدل على غنيمة) ويقصر العمل والعناء ، أي يجيء بعمل قصير؟ دلّه عليها فعجّل إلى ما قال ./ ب٢٢ : التبكّل : التغنم ، تغنَّمَ : إذا أراد بيعا أو غنما . يقول : هل تدل على خير ما أبصرت من بضائع الناس مما يباع أو يعار ./ ب٢٣ : تكل : تتعب وتعيا . وتعمل : تجتهد في العمل ./ ب٢٤ : الطود : الجبل . واللّهْب : الفُرجة بين مرّيْن . دونها : أي دون المبضوعة ، ودون هنا بمعنى أمام . وفاعل «أبصر» ضمير الرجل من ميدعان . والنِّيق : المشرف من الجبل . والمهْيل : المهوى والمهلك ./ ب٢٥ : أشرط نفسه : خاطر بها . المعصم والمعتصم واحد : المتعلق بالحبل . والسبب : الحبل ، جمعها أسباب . وتوكلا : اعتمد الله ./ ب٢٦ : المرقى : ما يرتقي إليه ويَصّعّد . توصّلا : أي جعل الصلة هذا المكان دون ذلك ليرتقي ./ب٢٧ :معصم هنا : مشفق . الموطن : الموضع الذي صار إليه . تفصّل : تقطّع ./ ب٢٨ : يقول : عسى أن أفلت وأنجو بنفسي ./ ب٢٩ : الكرب : الشدة . يظّعها : يقشر عودها ، وقيل : يُشْربها . يقول : لم يزل يسقيها ماء اللحاء ليكون أجود لها ولو قشر اللحاء عنها أولاً لأفسدها ./ ب٣٠ : الرفيق : الحاذق . المداوس : المصاقل التي يُصقل بها ./ ب٣١ : السفى : شوك البهمى واحدته سفاة ./ ب٣٢ : يقول : خلت هذه العود من عيوب القصر أو الطول فاعتدلت ولاءمت مواصفات القوس ./ ب٣٣ : كتوم : يريد =

جلاّها هذا الأسلوب التصويري الجمالي وكشف ما غمض من جوانبها ؛ ألفينا عدة صور تشبيهية بديعة لذلك العتاد ، يمكن إجمالها في الآتي :

- تشبيه عقدة الرمح بنوى تمر مُرّ يابس (ب٨) .
- تشبيه لمعانه بسراج الملك أوقده يوم عيد الفصح (ب٩) .
- تشبيه بريق الدرع ببريق غدير الماء تلامسه النسائم (ب١٠) .
- وتشبيه لمعانه ببريق الشمس انعكس على صفحة الماء في يوم صاف (ب١١) .
- تشبيه لمعان السيف بلمعان البرق بين السحب المتراكمة (ب١٣) .
- تشبيه توهُّج متن السيف ببريق الفضة (ب١٤) .
- تشبيه جلاء متون السيف بلمعان مسرب دبيب النمل في منخفض (ب١٥-١٦) .
- تشبيه ملاسة الصفوان الذي نبت عليه الفرع المزمع اتخاذه قوسا بملاسة المدهون بدهن زلق (ب١٨) .

= مرتفعة الصوت فسماها كتوما من الأضداد ، والكتوم : الشديدة أيضا . طلاع الكف : أي ملء الكف ، وذلك أجود في القبضة والتحكّم . العجس : موضع كف الرامي من كبد القوس ./ ب٣٤ : أعطوها : تناولوها . أنبضَ القوسَ : جذبَ وترَها لتصوّت . النئيم والأزمل : الصوت الضعيف وصوت القوس ./ ب٣٥ : نزعَ في القوس : مدّها وجذب وترَها .العجس : موضع كف الرامي من كبد القوس . يقول : إن هذه القوس مرنة لينة وعودها صلب ، إذا شد النازع فيها السهم عاد إلى مقبض القوس ثم ابتعد عنها لقوة دفعها وصلابتها ./ ب٣٦ : صلّبها : يبّسها . وأطولا : أطال مدة يبسها لتشتد وتتصلب ./ ب٣٧ : يصف سهامه التي أعدها للحرب . الجفير : الكنانة وحشوها السهام . الغرب : نوع من الشجر تصنع منها السهام . تَنَطَّع الصانع : تحذق في صناعته وتأنّق . وكذلك تنبّل ./ ب٣٨ : الأنضاء : جمع نضِيٍّ ، السهم لم يُبْرَ بعد . الغضا : شجر شديد الالتهاب سريعه . تزيّلا : تطاير . يقول : تُخُيِّرت السهام من قداح ثم رُكِّبت لها النصال المتوهجة توهج جمر الغضا المتطاير في يوم ريح ./ ب٤٠ : السخام من الريش : اللين الحسن . واللؤام منه : ما يلائم بعضه بعضا . والطحلة : لون بين البياض والسواد ./ ب٤١ : يخرن : يصوّتن إنْ أُدِرْنَ على الظفر وحُرِّكن بالأصابع ، وإن صوتن في الندى فكيف في الجفاف ./ ب٤٢ : المطافيل : ذوات الأطفال . الشوى : الأطراف . أطلاؤها : أولادها . وعرتان : واد يوصف بكثرة الوحش . مبقل : طلع بقله ./ ب٤٣ : فذاك عتادي : إشارة إلى الرمح والدرع والسيف والقوس . والعتاد : العدة . والتظت الحرب : التهبت .

وبعد وصف الشاعر المشقة التي يتكبدها للحصول على العود الأنسب لصناعة القوس ، ولما يوليه إياه من التعهد والعناية الكبيرين ، والذي استغرق مسافة لغوية امتدت من البيت ١٧ إلى البيت ٢٩ ؛ نجده في البيت ٣١ :

- يشبه بقايا البراية التي تناثرت من العود بسفايا البُهمى المفتول .

لينتقل إلى وصف هيئة هذه القوس (ب٣٢) ، وصوتها (ب٣٣-٣٤) ، وموضع الكف منها (ب٣٣) ، وقوتها وجودتها (ب٣٥-٣٦) ، والسهام التي حذق الصانع في صنعها مع كنانتها (ب٣٧) ، هذه السهام التي خصّها في البيت ٣٨ لـ :

- يشبه توهج النصال التي رُكّبت لها بتوهج جمر شجر الغضا الملتهب تتطاير شرارته في يوم ريح ، وقال : «يوم ريح» للإبانة عن اشتداد التوهج والبريق .

ثم ينعت صوت هذه النبال في البيتين : ٤١و٤٢ ، فنَراه :

- يشبه صوتها بخوار ذوات الأطفال من الوحيش بواد واسع كثير البقل ، وجعل هذه الأمهات بوادٍ لأن تصويتها بالأودية أشد وأقوى لتردُّده ، عكس المنبسط لا يرتطم فيه الصوت بحاجز يرده ، فيضعف ويخفت .

والسلاح الذي يبذل فيه صاحبه كل هذا الجهد لا يمكنه التخلي عنه بسهولة ؛ وأوس بن حجر نفسه يؤكد هذا الأمر : إذ إن الشُّراة دفعوا له ثلاثة جياد ، وزقًا من عسل النحل الخالص ، وخريطة من الأدم كالخُرج ثمنا لسلاحه فرفض التنازل عنه٢١٧ .

سمات الصورة التشبيهية عند أوس

أ/ نعت السلاح بالمحسوسات

إن تشبيهات أوس بن حجر في هذه القصيدة كلها حسية مدركة بأسماعنا أو أبصارنا أو ملامسنا ، أفادت غرض بيان مقدار الصفة التي اتصلت بالمشبَّه من جهة ، وأثّثت الصورة الفنية بمؤثثات الجمال الذي أكسبها إضافة بيانية جمالية ما كانت لتكون لو تعرّت تلك الصور من أسلوب التشبيه ، من جهة أخرى . ألم تر إلى أنه لما شبّه النصال بجمر الغضا تُطير الريح شرارته كان يصوّر لنا مقدار التوهج في هذه

(١) راجع لاميته التي أولها : * لِلَيلى بأعلى ذي معاركَ مَنْزِلُ * ، وفيها رحلة ممتعة أيضا مع صناعة القوس ، ديوانه ص ٩٤ وما بعدها .

النصال فتمثّل أمام أعيننا تمثُّلا؟ وإلى أنه لما شبّه صوتها بخوار أمهات من الوحيش تدعو صغارها في جوف وادٍ يرتد صدى الخوار بجوانبه ؛ كان يكشف إلينا مقدار هذا التصويت في النبال فالتقطته مسامعنا التقاطا ، وقسْ على ذلك؟! .

وجاءت تشبيهات أوس مرسلةً تناوبت فيها الأدوات بين الكاف و«كأن» والاسم «مثل» والمصدر «تخرن خوار» و«شبيه» ، مجملةً لم يُصرِّح فيها بوجه المشابهة تصريحا ، وإنما يفاد من سياق القول . فمثلا عندما يقول : ❋بُراية عودها شبيه سفى البُهمى❋ صحّ تقدير وجه المشابهة على أنهما معًا صغيران دقيقان حادّان ، ما يعني أن الصانع برى عود القوس بكل تروٍّ ورزانة ، حتى إنه يبريه شيئا فشيئا وكأنه ينحت منه خيوطا سَرعان ما تتلوّى وتُفتل فور انتزاعها منه لرقّتها وصغرها ، فالصانع لا يُجهز على العود إجهازا يُخطئ به البراية فيعيبه ، بل إنه يأخذه بالعلاج المتأني والتقويم المتمهل فلا ينقص منه من الشوائب إلا بمقدار خيوط هي أشبه ما تكون بسفى البهمى الدقيق الحاد المفتول .

ب/ تراوُح الصورة بين الوحدة والتنوع

ولعل ما يميز تشبيهات أوس في موضوعة الحرب وعدتها هو احتفاظه بالمرجعية ذاتها لإبداع عدد من الصور ، فلئن شبّه الدرع بالغدير المتموج في قوله : (طويل)

وَأَمْلَسَ صُولِيًّا كَنِهْيِ قَرارةٍ
أَحَسَّ بِقاعٍ نَفْحَ رِيحٍ فَأَجْفَلا(١)

فإنه يحتفظ بالصورة نفسها في قافية أخرى ، ويبدع منها هذه الصورة : (طويل)

وأَشْبَرَنيهِ الهالكِيُّ كأنَّهُ
غَديرٌ جَرَتْ في متنه الريحُ سلسلُ (٢)

بل إن ورثته من شعراء مدرسته أخذوا عنه هذه الصورة فضمّنوها شعرهم ، فهذا زهير يضمنها قوله :(متقارب)

---

(١) ديوانه ، ب١٠ص٨٤ .

(٢) ديوانه ، ب١٥ص٩٦ . أَشْبَرَهُ : أعطاه إياه . الهالكي : الحداد أو الصيقل . سلسل : صفة للغدير ، يريد : إذا ضربته الريح صار كالسلسلة . شبه الدرع بالغدير يضرب الريح متنه فيتكسر .

وَضَاعَفَ من فوقها نَشْرَةً
تَرُدُّ القواضبَ عنها فُلولا
مُضاعَفَةً كأَضَاةِ المَسِيـ
لِ، تُغْشي على قَدَمَيْه فُضولا (١)

شبه صفاء الدرع وبريقه بصفاء غدير الماء .

وذلك كعب يستدعيها فيصنع : (طويل)

وَبِيضٍ من النسْجِ القديمِ كأنّها
نِهاءٌ بِقاعٍ ماؤُها مُترابِعُ
تُصَفِّقُها هُوجُ الرياحِ إذا صَفَتْ
وتَعْقُبُها الأمطارُ فالماءُ راجعُ (٢)

فنعت الدرع بالغدير لجامع الصفاء فيهما معًا . وملامح بناء الصورة بتركيبة لغوية مغايرة لسابقيه ظاهرة ، والإضافة الجمالية للتشبيه على المعنى أظهر ، حتى إن أبا عبيدة عدّ هذين البيتين من أجود ما قيل في الدروع[٣] .

وإذا كان أوس شبّه جلاء متون السيف بلمعان مسرب النمل في السهل حين قال : (طويل)

كأنّ مَدَبَّ النَّمْلِ يَتَّبِعُ الرُّبى
ومَدْرَجَ ذَرٍّ خافَ بَرْدًا فأَسْهَلا
على صَفْحَتَيْه منْ مُتونِ جِلائه
كَفَى بالّذي أُبْلِي وأَنْعَتُ مُنْصُلا (٤)

---

(١) ديوانه ، ب١١-١٢ص١٩٥ . الضمير في «من فوقها» يعود على الدرع في بيت سابق . ضاعف : لبسها فوقها . النشرة : النثلة ، وهي الدرع السابغة . والقواضب : السيوف القاطعة . والفلول : مثلّمة الحدود مُكسَّرة ./ مضاعفة : أي نُسجت حلقتين حلقتين . والأضاة : الغدير ، شبّه الدرع به في صفائه ، يريد أنها مصقولة بيضاء . وقوله «تُغشي على قدميه» أي : هي سابغة فلها فضول على قدمي لابسها .

(٢) ديوانه ، ص٢٥٨ . النِّهاء : الغدير حيث يتحيّر فيه السيل فيوسع . مترابع : متردد .

(٣) ديوان المعاني ، ٢/٤١٠ .

(٤) ديوانه ، ب ١٥-١٦ص ٨٥ .

فإنه يُبقي على ذات الصورة في بناء آخر فينتج منها : (طويل)

وذَا شُطُبـات قَـدُّهُ ابنُ مُجَـدَّعٍ
لـهُ رَوْنَـقٌ ذرِّيُّـهُ يَتَـأكَّـلُ
وأَخْـرجَ منهُ القَيْنُ أَثْرًا كـأنّه
مَدَبُّ دَبًا سُودٍ سَرى وَهْوَ مُسْهِلُ (١)

فما زاد على أن جعل الجراد مكان النمل ، ولأرجل هذا على الأرض فعلُ ما لذاك . فالصورة ، إذاً ، هي هي .

وإنْ شبّه بريق نصل الرمح بالنور المنبعث من سراج الملك لما أنشد : (طويل)

عَلَيْـهِ كـمصبـاح العَـزيـز يَشُـبُّـهُ
لِفِصْحٍ ويَحْشُـوه الذبالَ المُفَتَّـلا (٢)

فإنه يعود إلى توظيفها في الصورة عينها ويُولِّد منها بيتا يقول فيه : (طويل)

مَـعي مـارِنٌ لدْنٌ يُخَلِّي طَريقَـهُ
سِنانٌ كَنِبْـراسِ النِّهـامِيِّ مِنْجَلُ (٣)

فلم يتجاوز جعْل المنارة هنا منارة نجار بعد أن كانت منارة ملك .

ومثلما ركن أوس إلى معاودة الصورة الواحدة وتكريرها للموصوف الواحد في أكثر من موضع وعلى أكثر من بنية لغوية شعرية بواسطة فن التشبيه ؛ فإنه قد مال ، في مقابل ذلك ، إلى عرض مهاراته في إمكان التوسّع بأن نعت الموصوف الواحد

---

(١) ديوانه ، ب١٢-١٣ص٩٥ . الشطبات : جمع شطبة ، الطريقة من طرائق السيف . قده : قطعه وصنعه . وابن مجدع : قين مشهور بصنع السيوف . الرونق : ماء السيف وصفاؤه وحسنه . الذري : التلؤلؤ واللمعان . يتأكل : يبرق ./ الأثْر : الجوهر . الدبا : الجراد ، ومدبّه : طريق زحفه . شبّه أثر السيف بالأثر الذي يتركه الجراد على الأرض حين يدب عليها وهو منحدر من سفح التلة إلى السهل .

(٢) ديوانه ، ب٩ص٨٤ .

(٣) ديوانه ، ب١٦ص ٩٦ . المارن : الرمح اللين . لِلَدْنٌ : رخوٌ مرن . يخلي طريقه : يقدم السنان فلا يستطيع أحد أن يدنو منه . النبراس : السراج . النهامي : النجار . منجل : واسع الجراح . فكأن السراج على منارة عملها النجار ، وبريق السنان أشبه بنورها .

بصفات متنوعة عُمدتها أسلوب التشبيه . ومن ذلك قوله ينعت صوت قوس : (طويل)

فَيَسَّرَ سَهْمًا راشَهُ بِمَناكب
ظُهارِ لُؤام فَهْوَ أَعْجَفُ شارفُ
على ضَالَةٍ فَرْعٍ كأَنَّ نَذيرَها
إذَا لَمْ تُخَفِّضْهُ عنِ الريحِ عازِفُ (١)

فشبَّه صوت القوس بصوتٍ ذي عزيف . وفي موضع آخر يستحدث صورة صوتية أخرى للسلاح ، فيشبه صوت النبل ينطلق من القوس بصوت أنثى وحيش تنادي صغيرها . فأنشد : (طويل)

يَخُرْنَ إذا أُنْفِزْنَ في ساقِطِ النَّدى
وإنْ كان يومًا ذا أَهاضِيبَ مُخْضِلا
خُوارَ المَطافيلِ المُلَمَّعَةِ الشَّوى
وأَطْلائِها صادَفْنَ عِرْنانَ مُبْقِلا (٢)

ثم ما يفتأ أن يستعيض عن الصورتين بصورة ثالثة مركبة من جزء كبير من الصورة الأولى مع بعض البدائلِ اللغوية الأخرى ، فيقول : (طويل)

وَصَفْراءَ مِنْ نَبْعٍ كأَنَّ نَذيرَها
إذَا لَمْ تُخَفِّضْهُ عنِ الوحْشِ أَفْكَلُ (٣)

---

(١) ديوانه ، ب٤٥-٤٦ص٧١ . المناكب : أربع ريشات يكن على طرف المنكب . واللؤام : القذذ الملتئمة من الريش فيكون بطن قذة إلى ظهر إخرى . الظُّهار : ماجعل من ظهر الريشة . الشارف : اليابس ./ الضال : السدر تعمل منه السهام والقسي . والضالة هنا القوس . نذيرها : صوتها . عازف : مصوت ذو عزيف .

(٢) ديوانه ، ب٤١-٤٢ص٩٠ .

(٣) ديوانه ، ب١٨ص٩٦ . يصف قوسه . النبع : شجر مرن تؤخذ منه القسي . نذيرها : صوتها . الأفكل : الرعدة . إذا لم تخفضه : من خفض الصوت ، وهو كناية عن الضرب بها وإرسالها ، فإنها إذا أرسلت صوتت .

إذ شبَّه ما تحدثه القوس من تصويت بصوت الرعدة . ومثل هذا في أكثر من موضع[1] .

ولم يحظَ وصف الجيش باعتماد أسلوب التشبيه من شعر أوس إلا بثلاث صور شبَّه ، في إحداها ، كتيبة في غارة بالسحاب أتى مندفعا من هضب عال يجرف كل ما يعترض سبيله (ب١٤ص١٠٤) . وللحطيئة مثل هذه الصورة حين شبه الجيش الزاحف يمتطي خيولا بالسيل يأتي الأرض ولم يصبها مطر (ب١ص١٧٩) . وشبه ، في الثانية ، كتيبة يلمع حديدها بلهيب نار مشتعلة (ب٤ص١١٣) . ثم شبه ، في الأخيرة ، جيشا بجبل شامخ (ب١٧ص١٢٠) . ولزهير صورة مثل هاته لما شبَّه كتيبة جيش برأس جبل مستدير طويل دقيق (ب٢١ص٣٨) . وكلها تشبيهات حسية مستوحاة من الطبيعة وعناصرها ، من سيل ونار وجبال . وهي العناصر المدمِّرة والقوية في الطبيعة ، والتي لا تخضع لسلطة آدمي أو قدرة بشر ، واستلهامها في هذا الموضوع بالذات يمنح الخطاب معاني الترهيب والتخويف .

ويبقى أوس «بغية الملتمس وجذوة المقتبس» في موضوع نعت السلاح وبالأخص القوس . وإليك هذا المتن مثالا ولك أن تقيس عليه في كفاية الرجل في وصف عتاد الحرب . يقول : (متقارب)

٦- بِكُلِّ مَكَانٍ تَرى شَطْبَةً
مُوَلِّيَةً رَبُّها مُسْبَطِرّ

٧- وأُذْنٌ لَهَا حَشْرَةٌ مَشْرَةٌ
كَإِعْلِيطِ مَرْخٍ إذا ما صَفِرْ

٨- وَقَتْلى كَمِثْلِ جُذُوعِ النَّخِلِ
تَغَشَّاهُمُ مُسْبِلٌ مُنْهَمِرْ

٩- وأَحْمَرَ جَعْداً عليه النُّسورُ
وفي ضِبْنِه ثَعْلَبٌ مُنْكَسِرْ

١٠- وفي صَدْرِه مِثْلُ جَيْبِ الفَتا
ةِ تَشْهَقُ حيناً وحيناً تَهِرّ

---

(١) من ذلك تشبيهه اللحاء على عود القوس بسفى البهمى (ب٣١ص٨٨) ، وبقشور البيض (ب٢٢ص٩٧) .

١١- وَإِنَّا وإِخْـوانَنا عـامِـراً

عـلـى مِـثْـلِ مـا بيننا نَأْتَمِـرْ

١٢- لنا صَـرْخَـةٌ ثُمَّ إِسكاتَـةٌ

كـمـا طَرَّقَتْ بِنَفـاسٍ بِكِرْ

١٣- نَحُـلُّ الـدِّيـارَ وراءَ الـدِّيـار

ثُمَّ نُجَعْـجِعُ فـيـهـا الجُـزُرْ (١)

يتبدى من خلال هذا الأنموذج أن أوسا ، بحق ، أقدر الشعراء على نعت السلاح ووصف دقائقه وتفاصيله . وقد تمكن في هذه القصيدة ، التي تعتبر أنموذجا حيا لوصف السلاح وبخاصة القوس ، من المزج بين الوصف وأسلوب التشبيه مزجا منسجما لإيصال الصورة في كماليتها وجمالها الأخاذ . ولذلك «بلغ أوس في قصيدته تلك من وصف العتاد عند العرب ما لم يبلغه شاعر ، وجاء في تصويرها وتحديد آثارها بما لم يجئ به كميّ محارب ، فهو استقصى هذه الأسلحة لم يغادر منها سلاحا ، فهي : أصم رديني ، وأملس حولي ، وأبيض هندي ، ومبضوعة من رأس فرع ، وحشو جفير من فروع غرائب . ومنح هذه الأسلحة عنايته ، فوصفها أدق

---

(١) ديوانه ، ٣٠-٣١ . ب٦ : الشطبة : الفرس الطويلة حسنة الخلقة . مسبطر : مضطجع ./ ب٧ : الحشْرة : الدقيقة الصغيرة . المَشْرة : الظاهرة ، من قولهم : تَمَشَّرَ النبْت إذا ظهر ، وكأنه من الإتْباع لأنهم لا يقولون : أذن مشرة . والعِلاط : سمة في خد البعير ./ ب٨ : جذع النخلة : ساقها . المسِيل : المطر ./ ب٩ : أحمر : أي رجل أبيض (كما يقال : رجل أحمر : أي لا سلاح معه ، يُنظر : أساس البلاغة ولسان العرب «حمر») . والجعد : مجتمع الخلقة شديد . عليه النسور : أي سقطت عليه لتنال منه . الضبن : الجنب أو الإبط وما يليه . الثعلب : ما دخل من القناة في جبة السنان ./ ب١٠ : الجيب : فتحة القميص أو الدرع عند الصدر ، ومثل جيب الفتاة : أي طعنة بمقدار جيب الفتاة في اتساعها . وقوله : تشهق حينا : أي تدخل الريح في جوف الطعنة فتُصوِّت . وتهرّ : معناه تقبقب لأنها من الداخل جوفاء يرتد الهواء بداخلها ./ ب١١ : عامر : قبيلة من حلف قبيلة الشاعر . نأتمر : نمتثل معا لقرار الإيقاع بالعدو والفتك به ./ ب١٢ : أي بولد ، والتطريق : أن يعسر خروج الولد فتصرخ الوالدة لذلك ثم تسكن حركة المولود فتسكن هي أيضا ، وخصّ تطريق البكر لأن ولادة البكر أشد من ولادة الثَّيِّب ./ ب١٣ : الجُزُر : ما يُجزر من أنعام . ونجعجع : نحبسها حتى تنحر ، يقول : هم لكثرتهم ينزلون حيا وراء حي .

وصف ، وصورها أروع تصوير ، وشبهها بما يلائمها أجمل تشبيه ، فكان فارس الحلبة في هذا الميدان»[1] .

إننا لنقف مذهولين أمام هذه الصورة الرائعة التي صوّر فيها أوس بن حجر قتلى الحرب ، وهي صور تشدنا إليها لنتأمل ذلك المشهد الدامي وتلك الآثار الفظيعة التي تركتها طعنات الأسلحة في الجثث ، وتلك النهاية المؤلمة التي انتهى إليها جسم الإنسان والجوارح تنهش لحمه وتغتذي عليه . وهذا التصوير الجميل والدقيق يجرنا إلى تخيل ضراوة المعركة التي خلّفت هذه الضحايا ، وتخيّل شبح الموت يخيِّم على المكان فلا نسمع غير أصوات آكلي الجثث من النسور وأصوات الريح تخترق تجاويف الطعنات كالجيوب في الأجساد . وليس من شك أن كمال التشكيل الفني للصورة ما كان ليتأتى لولا الإضافات البيانية الجميلة التي أجراها أسلوب التشبيه في المشهد الدامي ككل ، إضافات أسهمت في إخراج الشاعر الأغمض مُخرج الأوضح متسلحا بعتاد من الصور التشبيهية الحسية القريبة التي لـمّعت كل ما من شأنه أن يجعلها باهتة ضبابية .

ولئن أحصينا الصور التشبيهية ألفيناها تنثال مُرْسلة مُجْملة بأدوات تتراوح بين الحرف والاسم ، وألفينا التشبيه يفيد في المواضع جميعها غرضا واحدا هو بيان حال المشبه ، وهو غرض يستهدفه حينما يكون المشبَّه غير معروف الصفة قبل التشبيه فيأتي ليعريه بالوصف الدقيق البائن .

ثانيا- الحطيئة يحارب بهجائه

عُني الحطيئة بموضوع الحرب ووصف مشاهدها وعدتها عناية بالغة ، عنايةً لم تُنْسِه نزوعه الفطري نحو الهجاء الذي صبَّه صبًا على العدو مثلما صبَّ عليهم المحاربونَ الذين يواليهم صنوف القتل .

وتسلح أبو مُلَيكة بأسلوب التشبيه لما له من حمولة جمالية بيانية تجلي المعاني والصور التي تعتمل في دواخله ، فحدَث أن أنتج مشاهد حربية بديعة كشف فيها عن اندحار العدو وانهزامه أو فراره من المواجهة .

---

(١) الوصف في الشعر العربي . الجزء الأول : الوصف في الشعر الجاهلي . عبد العظيم علي قناوي . ص٢٩٩ . (بتصرف) .

ولئن شملت تشبيهات الحطيئة السلاح(1) ، والخيل(2) ، وجحافل الجيش(3) ؛ فإنها في العدُو – متشاكلةً إلى جانب الهجاء- أقوى وأكثر ، ومعانيها أقذع وأعنف .

ومن التشبيهات التي صوّر بها الحطيئة أحوال العدو عند الغارات ، أبيات اخترتها من قصيدته الرائية التي وقعت في تسعة وعشرين بيتا ، وأولها : (طويل)

أَفي ما خلا من سالف العيشِ تَذَّكُرُ
أحاديثَ لا يُنْسيكَها الشيبُ والعُمُرْ(4)

وفيها يقول : (طويل)

١٣- إذا الخَفَراتُ البِيضُ أبْدتْ خِدامها
وقامتْ فزالتْ عنْ مَعاقدها الأُزُرْ

١٤- تُحامي وراء السَّبِيِّ منكمْ كما حَمَتْ
أُسودٌ ضواري حول أشبالها غُفُرْ

٢٠- نَعامٌ إذا ما صِيحَ في حَجَراتكُمْ
وأنتمْ إذا لَمْ تَسْمعوا صارخًا دُثُرْ

---

(1) من ذلك تشبيهه النبل برِجْل الجراد (ب٤ص١٦٣) ، والرمحَ بالذئب (ب٤ص١٨٦) ، والسنان بريش الصقر (ب١٦ص١٩١) .

(2) من ذلك تشبيهه خروج الخيل من الغبار المتناثر بخروج الذئاب من الحفر السوداء (ب٥ص٦١) ، وتشبيهه الخيل بالجراد نشرته الرياح (ب١٢ص٨٣) ، والخيلَ غير المستعدة للحرب بالحمير البطاء (ب١٩ص٩٢) ، ويشبهها بالوعول (ب١٦ص١٤٤) ، والجيادَ الشعث بالسعالي ، وهو تشبيه عقلي وهمي (ب٢٢ص١٥٦) ، ويشبهها بالذئاب (ب١٢ص١٤٤ ، و : ب٤ص١٨٦) ، والفرسَ بفحل الأتن (ب٤ص١٨٣) ، وبالعقاب القانص في يوم مطير (ب٤ص١٨٦) .

(3) من ذلك تشبيهه جحافل الجيش ببهيم الليل (ب٨ص١٧٣) ، ثم وهي تزحف على الحيول بالسيل يأتي أرضا لم يصبها مطر ، فهو يباغت دون سابق إنذار (ب١ص١٧٩) ، ثم وهي منتشرة بالشمس نشرت ضياءها (ب١ص١٨٣) ، ثم وهي في سواد الحديد بالذي طُلِيَ بالزفت لمعانا وسوادا (ب٢٠ص١٩٨) .

(4) ديوانه ، ب١ص٨١ . وتَذَّكَر : تفتعل من ذكرت ، أدغمت التاء مع الذال فتحولت دالا ، أراد : تَذْتَكِر ، ولو قال : تَذَّكُر بالمعجمة جاز . قال تعالى ﴿فَهَلْ مِنْ مُدَّكِر﴾ (سورة القمر ، آية ١٥) ولو قرئت [من مذَّكر] جاز .

٢١- تَرى اللُّؤمَ منهم في رِقـابٍ كـأنهـا
رِقـابُ ضِـبـاعٍ فـوقَ آذانهـا الغَـفَـرْ

٢٢- إذا طَلَعَتْ أولى المغـيـرة قـوّمـوا
كـمـا قـوّمَتْ نَيِّبٌ مـخَـزّمـةٌ زُجُـرْ

٢٤- ونحنُ إذا جَـبَّـبْـتُمْ عن نسـائكـمْ
كـمـا جَـبَّبَتْ من عند أولادها الحُـمُـرْ

٢٥- عطفنا الجيـاد الجُـرْدَ حـول بيـوتكمْ
إذا الخَـيـلُ مَـسْـقـاها زَبالةُ أو يُسُـرْ (١)

---

(١) ديوانه ، ٨٣-٨٤-٨٥ . ب١٣ : الخفرات : الجواري الحييّات . الخِدام : الخلاخيل . قوله «فزالت عن» أي زالت ، من العجلة . يقول : رفعت جواري العدو الحييات أذيال أثوابها تهرب مخافة أن تُسبى فبلت خلاخلها ، وهي هنا كناية عن انكشاف عوراتها ./ ب١٤ : قوله : عُقُر : أي يعقرن من دنا منهن . يقول : يحتمي سبي بسبي ، فالحامي والمحتمي مأسور ، فشبه احتماء الجواري بمن سبي من القبيلة بالأشبال تحتمي بالأسود ، والتشبيه بهذه الصيغة أقذع لما يفيده من الاستخفاف والتهكم ./ ب٢٠ : قوله : نعام : أي أنتم كالنعام تنفرون وتشردون عندما يصيح بكم صائح . وأنتم إن لم يُصح بكم بطاء ثقال ، والدثور : البطيء في النهوض . والناقة الدثور : التي لا تكاد تقوم من بركتها ./ ب٢١ : الغَفَر : الزغب ، وقيل الشّعَر الذي ينبت في الآذان ، يريد أنهم غلاظ الأعناق [illegible] فلم تهزلهم الحروب ولا النوائب ./ ب٢٢ : المغيرة : الخيل التي تغير . قوّموا : قاموا . النيّب : جمع ناب ، وهي الناقة المسنة . ومعنى «مُخَزّمة» : أنهم إذا أرادوا أن يعطفوا ناقة على أولاد غيرها - ألقت لغير تمام- صدّوا أنوفها بالغمائم ، وهي صوف تُحَشّى به أنوفها ، وتُجعل لها دُرْجة ، وهي خِرَقٌ تُلَفّ وتُحشى بعرا ثم تُجعل في حياء الناقة ويخلّ الحياء ، فتتمخض لذلك يوما وليلة ، ثم تنزع الخِلال والغمائم بعد ، فتقع الدُّرجة وقد قُرّب منها الذي تعطف عليه ، فتظن أنه ولدها ألقاه المخاض لتوّه فترأمه . والزُّجُر : جمع زجور وهي التي لا تدرّ حتى تزجر . وقال آخر : المخزّمة : التي في أعناقها الخزامة ./ ب٢٤ : جبّبتم : هربتم . وذَكَرَ الحميرَ لأنها شرّ الدواب ./ ب٢٥ : الجرد : قصار الشعور ، وطول الشعر في الخيل هجنة . وزبالة ويُسُرٌ : موضعان تُسقى الجياد فيها وترد . يقول : إن هربتم وتركتم خلفكم نساءكم أقلتنا جيادنا حول بيوتكم تستقي وترد آمنة ، فلم يعد في قبيلتكم من يُحارب غير النساء ، فهي أمان .

يصف الحطيئة في هذا المقطع حربا غير متكافئة بين طرفين : قبيلته التي تهيأت للنزال وأعدّت له العدة ، من جهة ، ثم قبيلة العدو التي ليس لها دراية النوائب ولا خبرة الحروب ، فهم سِمان لم تهزلهم معارك ، لِئام غلاظ الرقاب كالضباع ، يتشتتون كالنعام إن سمعوا نفير نِزال ، يلوذون بالفرار غير آبهين باستصراخ أعراضهم من الحريم .

إنها أقذع معاني الهجاء في مواقف تستدعي الشجاعة والشهامة والإباء ، فهي صور لاذعة من مشاهد الاستسلام والخنوع ، صور وُفِّقَ أسلوب التشبيه في نقلها والكشف عن خباياها .

ولعل الطريف في هذه التشبيهات هو أنها صورت المعنوي بالمحسوس : فالخوف والرَّوْع واللؤم من المعاني الباطنية النفسية التي تنتاب الإنسان في مواقف معينة لا يستطيع مواجهتها ، ونعتُها بالمحسوسات عن طريق استدعاء مشبَّهات بها من قبيل : حماية الأسود لأشبالها ، وشرود النعام أفزعته الأصوات ، ونفور الحمير لأولادها . . أسهم في إخراج المعنى من الغموض إلى الوضوح ، وبما كان في حكم الوهم والخيال إلى ما صار في حكم الواقع والمدرك بالحواس . والغرض من التشبيه في هذا المقطع تأكيد معاني الفخر بالذات لدى الشاعر وقبيلته المنتصرة ، وترسيخ معاني السخرية والتهكم والاستهزاء بالأعداء الذين آثروا الفرار تاركين نساءهم للسبي . وفي ذلك أقذع معاني الهجاء التي لا يرضاها كريم لنفسه .

والتشبيهات في هذا المقطع مرسلة عدا تشبيه الأعداء بالنعام ، فهو تشبيه بليغ لأن الأداة ووجه الشبه محذوفان . وقد لجأ الشاعر إلى هذه البنية التشبيهية ليختصر المسافة اللغوية بين طرفي التشبيه إلى درجة المطابقة ، فهو عندما يقول : «نعام» ، أي أنتم نعام ، فإنه يجعل كل طرف قائم مقام الآخر حتى لكأن هذا هو ذاك ، وهو بذلك يعادل بين القول : أنتم نعام ، وبين القول : نعام أنتم . وإيثاره تنكير «النعام» على التعريف زيادة في التحقير والاستصغار . وفي ذلك من الهجاء اللاذع ما لا يحتمله أبيٌّ عزيز .

لقد استطاع الحطيئة بواسطة هذا الضرب من التصوير- الذي يتعانق فيه أسلوب التشبيه مع معاني الهجاء في موضوع الحرب- أن يبدع مشهدا ساخرا يستعينه على هزم العدو هزما نفسيا وآخر معنويا زيادة على انهزامه الفعلي في ميدان اللقاء ، وهو مشهد تخيَّرَ له معجما لغويا يجيش بالألفاظ والمعاني الدالة على الهجاء والتهكم

والقذع ، ما ساعده على تحقيق فوز باللسان لا يقلّ شأنا عن ذلك الذي حققه بالسّنان ، ليكون في الأخير قد انتصر انتصارا فنيا من خلال هذه الصورة الجميلة البديعة التي رسمها للعدو يجتر ذيول الحسرة والخيبة والذل ، وميدانيا تأتى بهزم العدو في عقر داره .

ثالثا- زهير يصور مخلفات الحرب

إذا كان أوس أوصف الشعراء لعدة الحرب وللقوس بخاصة ، والحطيئة أرمى الشعراء لسانا ولوقع هجائه على العدو أثناء الحروب ما لوقع السهام أو أشد ؛ فإن زهيرا «عُدّ أقدرهم على تصوير ما تخلفه الحرب من مشاهد مؤلمة على المدين القريب والبعيد ، وفي معلقته من هذه المشاهد ما يهز النفس هزاً ، ويُروّع الفؤاد ترويعا»[(١)] .

بيد أن تصوير هذه المخلفات باعتماد فن التشبيه ليس له من شعر الرجل كبير حظّ ، بل لم نظفر بغير صورتين تشبيهيتين اثنتين ليس غير ، وكلاهما وارد في معلقته المعروفة . وهو عدد لا يجعل هذا الموضوع سمة أسلوبية بارزة يمكن عرضها في هذا الباب ؛ إلا أن الحمولة الدلالية الكبيرة في هاتين الصورتين تشفع لإثارتها اختصارا ، على أن ما يشفي الغليل بشأنها ذكرناه في غير هذا الموضع[(٢)] ، ودفعا للمعاودة نكتفي ههنا بإيراد المتن الشعري الذي يصور تلك المخلفات الدامية فقط .

يقول زهير : (طويل)

٢٨- وما الحرب إلا ما علمتم ، وذُقْتُم
وما هو عنها ، بالحديث المُرَجَّم

٢٩- متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
وتَضْرَ ، إذا ضَرَّيْتُموها ، فَتَضْرَمِ

٣٠- فَتَعرُكْكُمُ عركَ الرحى ، بِثِفالِها
وتَلْقَحْ كِشافا ، ثم تَحْمِل فَتُتْئِمِ

٣١- فَتُنْتِجْ لكم غِلمانَ أشْأَمَ ، كلُّهُم
كأحمرِ عادٍ ، ثم تُرْضِع ، فَتَفْطِمِ

---

(١) البديع ومتعة القراءة الجمالية . الدكتور عبد الكريم الرحيوي ، ١٢٩ .

(٢) السابق ، ١٢٩ - ١٣٠- ١٣١- ١٣٢ .

٣٢- فَتُغْلِلْ ، لكم ، ما لا تُغِلُّ لأهْلِهَا
قُرًى بِالعِراقِ مِنْ قَفِيزٍ ، وَدِرْهَمِ (١)

وأسلوب التشبيه يتجلى قائما في البيتين ٣٠ و٣١ ليجلي فظاعة نتائج الحرب على مضرميها من الأقوام دفعا بهم إلى إحلال السلام ووأد الفتن .

(١) شرح الديوان . ص ١٨-١٩ . المُرَجَّم : المظنون . تَضْرَ وتَضْرَمِ : تشتعل . تعرككم : تطحنكم وتهلككم ، والثفال : جلدة تكون تحت الرحى يقع عليها الدقيق ، وقوله : بثِفالها ، يعني : ولها ثِفال ، أو ومعها ثِفال . تلقح كشافا : تدارككم ولا تنقطع عنكم . غلمان أشأم : غلمان شؤم كأحمر عاد في شؤمهم ، ويقصد أحمر ثمود . تغلل لكم : أي هذه الحرب من الديات بدماء قتلاكم ما لا تغل قرى بالعراق ، وهي تغل القفيز والدرهم ، وإنما يتهكم بهم ويستهزئ .

المبحث الخامس

صورة المرأة محبوبة ومذمومة

عُني الشاعر العربي بموضوع الإنسان في شعره عناية بالغة ؛ وكان لهذا الموضوع من تلك العناية عند شعراء المدرسة الأوسية ما لا تتسع صفحات هذا الكتاب لاستيعابه ، إذ منهم من اشتهر بمدح هذا الإنسان وتمجيده ، «وتأليهه» وتسييده ، ومنهم – في المقابل– من عُرف بهجائه إياه وذمّه ، والتعريض به والعتاب عليه ولومه ، حتى إن منهم من ساوى في الهجاء بين عدوّه ونفسه وزوجِه وأبيه وأمّه .

وتحتل المرأة في هذه المعادلة المتشابكة مكانة مهمة لا يكاد يضاهيها أحد . ولعل احتفاء الشعراء في افتتاح قصائدهم بمقدمات غزلية تشبيبية بهذا الكائن «الساحر» ، حتى في المواقف النفسية التي قد لا تطمئن فيها نفسهم للتطريب وذكر النساء ؛ لخير دليل على علو منزلتها ورقي حظوتها[(١)] .

إن الأخبار التي وصلتنا بهذا الشأن لم تكن مما يسُرّ ويسعد : فأوس بلغ به الأمر أنْ وَدَّعَ لميسَ وداع الصارم اللاحي لأنها «فَنَكَتْ في فسادٍ بعد إصلاح»[(٢)] ، ولأنها تنكّرت منه بعد معرفة[(٣)] . وزهير طلق زوجه أم أوفى لأنها كرهته من طول المعاشرة ،

---

(١) من ذلك –على سبيل المثال– افتتاح كعب اعتذاريته «بانت سعاد . .» في حضرة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، بموضوع التغزل بسعاد في حوالي ثلاثة عشر بيتا ، في موقف كانت فيه حياته على حَدّ السيف بسبب ما قاله من هجاء في شخصه عليه السلام . ينظر ديوانه ، ص٦ وما بعدها .

(٢) إشارة إلى قوله : (بسيط)

ودِّعْ لميس وداع الصارم اللاحي   إذ فَنَكَتْ في فساد بعد إصلاح .

اللاحي : اللائم . وفنكت : لجّت وألحّت على التعدي والكذب . (ديوانه ، ب١ص١٣) .

(٣) في قوله : (طويل) تَنَكّرتْ منّا بعد معرفة لَمِي   وبعد التّصابي والشباب المُكرّمِ . (ب١/١١٧) .

ولمي : ترخيم لميس .

ولأنها كانت تلد له الأولاد فيموتون فتزوّج أخرى أنجبت له ابنيه كعبا وبجيرا، فحنقت عليه أم أوفى وكرهته[1]. وكعب كان مفلسا لا يَنمي له مال فما لاقى من زوجه التي لم تصطبر على ذلك الحال من الحاجة إلا اللوم والعتاب والعذل[2].
والحطيئة شبّ مغمور النسب مشكوك الانتماء الأبوي فانعكس ذلك على نفسيته الشاعرة فكره الدنيا بما فيها ولم يعد لسانه يلهج إلا بالهجاء الساخط الناقم، فكان لأمه وأبيه وزوجه وبنيه وأهله ونفسه منه نصيب[3].

ولذلك نجد صورة المرأة عند شعراء المدرسة الأوسية على نفس المسافة بين عاطفة الحُبّ والميول، وبين عاطفة البغض والعدول. إلا أن شعرهم، في كلتا الحالين، قد حمل إلينا صورةً جلية جميلة عن تلك المشاعر التي جاشت بها قلوبهم، صورةً فَعلَ فيها فن التشبيه فِعله فأبرزها في حلة بهية باهرة، لا ينتابها غموض ولا يعتريها ضباب.

أولا/ تشبيه المرأة

١- تشبيه المرأة المحبوبة

عبّر شعراء المدرسة الأوسية عن مشاعر المودة واللطف لأحبتهم من النساء تعبيرا صادقا يعكس أهميتها ومكانتها في نفوسهم، فوقفوا على آثار ديارها الخالية يستحضرون طيفها ويستعذبون ذكراها، واستهلوا قصائدهم بمقدمات غزلية يذكرون فيها الحبيب وصالا وهجرا، ووصفوا الظعائن وبكوْها وهي تبعد وتبعد إلى أن تختفي عن الأنظار تاركة خلفها قلبا متعلقا مُمَزّقا مكلوما، فكانت الكلمة الموزونة وحدها مكمن أسراره وموطن أشجانه.

ولأن المرأة استبدت بقلب الشاعر غائبة وحاضرة؛ فإنني سأقارب هذا الموضوع من زاويتين: زاوية تتناول صورة الظعن والتشبيهات المرتبطة بالمعاني المتصلة به، باعتباره صورة للمرأة في حال الغياب. وزاوية تتناول صورتها والتشبيهات المرتبطة بمواصفاتها الخِلْقية والجمالية في حال الحضور والقرب.

---

(١) انظر ديوانه، ١٦٥، البيتان ١و٢ وشرحهما. وانظر: ص١٧٥من الديوان أيضا.

(٢) راجع قصائده: اللامية، ص٤١ وما بعدها، والقافية، ص ٧٠ وما بعدها، واللامية، ص ٨٩ وما بعدها، والرائية، ص١٢٢ وما بعدها، والنونية، ص٢١٣ وما بعدها –على سبيل المثال–.

(٣) راجع الصفحات: ١٢١– ١٤٠– ١٧٢– ١٨٦–١٨٧ على سبيل المثال لا الحصر.

أ- صورة الظعائن[1]:

تتبّعتُ تشبيهات الظعن في أشعار شعراء المدرسة الأوسية بالتقصّي والنظر فألفيتُها لا تخرج عن ثلاثة معان ترتبط به ارتباطا، وهي كالآتي:

أ-1/ تشبيه الظعن بالنخل وبالسفن:

وقد جاء ذلك في قول بشامة بن الغدير المري: (بسيط)

كـأنَّ ظَعنَهُمُ والآلُ يَرْفـعـهـم
نَخْلُ المشـقـر أوْ مـا زيَّنَتْ هَجـرُ [2]

وفي قول أوس: (كامل)

وكـأنَّ ظُعْنَ الحيِّ مُـدبِرةً
نَخْلٌ بِزارةَ حَـمْلُهُ السُّـعُـدُ [3]

وفي قول زهير: (طويل)

تَبَـصَّـرْ خليلي هل تَرى منْ ظعـائن
كما زال في الصبْح الأَشاء الحَوامل[4]

وهذا البيت أجهز كعب على صدره والحطيئة على عجزه فصنع كل واحد منهما بيتا في وصف الظعن بواسطة التشبيه، ويمكن أن نقول إن كعبا والحطيئة قد اقتسما تركة زهير في هذا البيت مناصفة: لابن الشاعر مثل ما لراويته. فقال كعب وقد شبهه بشيئين في آن واحد: بالنخل وبالسفين: (طويل)

---

(١) الظعائن أو الأظعان أو الظُّعن: النساء في الهوادج.

(٢) شعر بشامة. المورد، ب٤ص٢١٩.

(٣) ديوانه، ب٧ص٢٢. زارة: حي من أزد السراة، أو هي الأجمة عامة. والسعد: ضرب من رديء التمر.

(٤) ديوانه، ب٥ص٢٦٣ (ضمن ذيل شعر زهير، وهي مما رواه صعوداء). وزال: تحرك. والأشاء: صغار النخل. فشبَّهَ الظعن وما على هوادجها في العهون بنخل حامل.

تَبَصَّرْ خليلي هل تَرى منْ ظعائنٍ
كنَخْلِ القُرى أو كالسَّفين حَزائقُهْ (١)

وقال الحطيئة : (طويل)

أرى العيسَ تُحْدى بين قنٍّ وضارجٍ
كما زال في الصبْح الأشاء الحواملُ (٢)

ولكعب وقد شبه الظعن بالنخل اليانع الكثيف يرويه جدول ماء عذب أو ماء بحر متفجر : (بسيط)

كَأَنَّ أَظْعانَهُمْ تُحْدى مُقَفِّيَةً
نَخْلٌ بِعَيْنَيْنِ مُلْتَفٌّ مَواقِيرُ
غُلْبُ الرِّقابِ سَقاها جَدْولٌ سَرِبٌ
أَوْ مَشْعَبٌ مِنْ أَتِيِّ البَحْرِ مَفْجُورُ (٣)

ونعت الحطيئة الظعن في تجربته الشعرية ، فشبهه بنخل طوال كثيرة الحمل . يقول : (مجزوء الكامل المرفل)

أَشاقَتْكَ أَظعانٌ لِليلى
يوم ناظرة بواكر
في الآل ترفَعُها الحُدا
ةُ كأنّها سُحُقٌ مواقر (٤)

ويقول أيضا : (طويل)

١- أَلَمْ تسألِ العُيّافَ إنْ كنتَ صادقاً
غَداةَ اللِّوى ما أَنْبأَتْكَ البَوارِحُ

---

(١) ديوانه ، ١٩١ . الحزائق : الجماعات . ولعله أخذه من قول امرئ القيس (ديوانه ،٥٧) : (طويل)

فَشَبَّهتُهم في الآلِ لَمّا تكمَّشوا ... حدائقَ دَوْمٍ أو سَفيناً مُقَيَّرا
أوِ المُكْرعات من نخيل ابنِ يامنٍ ... دُوَيْنَ الصَّفا اللائي يَلينَ المُشقَّرا

(٢) ديوانه ، ب١ص١٤٦ . قن وضارج : لبني عبس .

(٣) ديوانه ، ٢٥٢ . عينان : قرية بالبحرين كثيرة النخل . المشعَبُ : الطريق .

(٤) ديوانه ، ب١-٢ص٨٩ . شاقتك : أورثتك الشوق . سحق مواقر : نخل طوال كثيرة الحمل .

٢- بِسُرْعِ الفِراقِ إذْ تَوَلَّتْ حُمولُها
كَما يَسْتَقِلُّ الخَيْبَرِيَّ الدَّوالِحُ (١)

فشبه الإبل عليها الظعائن بالنخل المثقل بالحمل يتجاوب مع الحركة ببطء، شأنه في ذلك شأن سير الإبل المتّئد «رفقا بالقوارير»، لا تخبُّ في مشيها فتحدثُ لهن ارتجاجا لا يُريح. فتَجَلّت الصورة الحركية للمشهد الارتحالي بديعة رائعة نُحسها ونتخيلها تتهادى بين الرافع والخافض من جغرافية الصحراء، وما كان ليحْدُثَ لنا هذا التخيّل لولا أسلوب التشبيه وما يزخر به من إعجاز بياني جمالي فريد.

تلكم، إذاً، هي الأبيات التي تضمنت صورة الظعن باعتماد فن التشبيه، وهي صور حسية جاء فيها التشبيه مرسلا بالأداتين: الكاف وكأن، مجملا لعدم التصريح مجاهرة بوجه المشابهة بين طرفي التشبيه. وقد أسهم أسلوب التشبيه إسهاما واضحا في تصوير مشهد الظعن يتهادى بين الكثبان مثلما تتهادى أشجار النخيل مثقلة بعناقيد التمر تلامسها الرياح، وهي صورة حركية اكتسبت جماليتها الفنية من خلال الاستعمال البديع لأسلوب التشبيه في البنى التركيبية للأبيات.

ويبقى تشبيه الظعن بالدّوم والنخل والسفن من سُنن عرب الجاهلية، وفي أشعارها منه نماذج كثيرة(٢).

أ/٢: تشبيه الهودج فيه النساء:

تحْمل صور الظعن السابقة جانبا من صور الهوادج من خلال تحليل عناصر المشبه به. فلئن شابَهَ موكب الظعن النخلَ حركيا لاشتراك طرفي البنية التشبيهية في التهادي والتحرك وسط كثبان الرمال، هذا التحرك الذي يتم ببطء لثقل الطرفين: المطايا مثقلة بحمل الأظعان، والنخل مثقل بعناقيد التمور المتدلية؛ فإن هناك صورة أخرى تلتصق، هذه المرة، بالهودج: صورة لونية جميلة تليق بمَقام المرأة أثناء الارتحال

---

(١) ديوانه، ٦٠. ب١: العياف: الذين يزجرون الطير، واحده عائف. أنبأتك: أخبرتك. البوارح: ما مرّ عن يمينك إلى شمالك فولاّك مياسره./ ب٢: الحمول: الإبل عليها الهوادج. وخيبري: نخل. ودوالح: مواقير، أي ذات حمل ثقيل.

(٢) على سبيل المثال: راجع في المفضليات: ب١ص٢٢٧/ ب٥ص٢٣٨ (المرقش الأكبر)، ب٧ص٢٨٨ (المثقب العبدي).

وتُظهر مكانتها ووَجاهتَها . وتتكشف تلك الصورة من خلال رصد الشَّبه بين الهودج بألوانه الزاهية الصارخة المتنوعة ، وبين أشجار النخل وقد امتزج لون خضرة سعفها بلون ما عليها من البُسر الأحمر والأخضر والأصفر . فهذا ابن السكيت يشرح بيتي الحطيئة السابقين : * أشاقَتْكَ أظعانٌ . . . * بقوله : «شَبَّهَ هذه الإبل وما عليها من ألوان الصوف بما على النخل من البُسر الأخضر والأحمر والأصفر»(١) . وذاك السكري يفسر قول كعب السابق : * تَبَصَّرْ خليلي . . . * قائلا : «قوله : كنخل القُرى : شَبَّه ما على هوادجهن من الزينة والوشي بنخل فيه حمله ، الأحمر والأصفر والأخضر ، وقال بعضهم : بل شبه الظعائن بالنخل الملتف عند اجتماعهن»(٢) .

ومن التشبيهات التي استهدف بها شعراء المدرسة الأوسية الهوادج قول زهير : (طويل)

كــأنَّ فُــتــاتَ العــهْنِ ، في كلِّ منْزل
نَـزَلنَ بـه ، حَـبُّ الـفَـنـا ، لمْ يُحَطَّم (٣)

فشَبَّهَ ما تفتت من العهن ، الذي علق بالهودج وزُيِّن به إذا نزلن في منزل ، بحَبِّ الفنا . ولما قال : «لم يحطم» فإنه أراد أنه إذا كُسر ظهرَ له لون غير الحمرة ، وإنما تشتد حمرته مادام صحيحا .

وشبيهه قول الحطيئة : (طويل)

عــفَــا تَوْءَمٌ من أهله فــجُــلاجِلُه
فَـرُدَّتْ على الحي الجـمـيع جَـمـايِلُهْ
يُعــالينَ رَقْــمــا فــوق عَــقْـم كــأنهَ
دَمُ الجـوْفِ يَجـري في المَذارع واشِلُهْ(٤)

---

(١) ديوان الحطيئة ، ٨٩ .

(٢) ديوان كعب ، ١٩١ .

(٣) ديوانه ، ب١٣ص١٣ . الفتات : ما تفتت من الشيء . العهن : الصوف المصبوغ . الفنا : شجر حبه أحمر .

(٤) ديوانه ، ب١-٢ص ١٥٩-١٦٠ . توءم وجُلاجل : موضعان ، والجمائل : الجمال ، أي ردّوها من الرعي ليظعنوا عليها ./ الرقم والعقم : ضربان من الوشي ، شبّهه في حمرته بدم الجوف ، والمذارع : مافوق ركبة البعير ، أراد أن الهوادج سُلكت على الإبل حتى بلغت المذارع ، فكأنها دم يسيل عليها . والواشل : القاطر . (و«توءم» وردت همزتها هكذا في المصدر بدل وقوعها على الألف) .

فشَبَّه أستار الهودج ، الموشّاة بالرقم والعَقم الأحمرين ، المنسدلة على ظهور الإبل حتى المذارع ، بدم الجوف يسيل قَطرا على تلك المذارع . فالتشبيه حسي قريب من الأذهان ، مرسل مجمل أفاد فيه غرض تزيين المشبّه من جهة ، وبيان مقدار حمرة ألوانه من جهة ثانية ، وبيان حاله لما أفاده من الوصف والنعت للكشف عن صورة الهودج والعناصر المتدخلة في إضفاء حُلى الجمال عليه .

وهذه الصورة التشبيهية استمد الحطيئة فكرتها من علقمة بن عبدة الفحل (ت٢٠ ق هـ تقريبا) حين قال : (بسيط)

رَدَّ الإمــاءُ جِــمــالَ الحَيِّ فــاحْــتَـمَلوا
فَكُلُّهــــا بالتَّـــزيديَّات مَـــعْكــومُ
عَــقْــلاً ورَقْــمــاً تَظَلُّ الطَّيْــرُ تَخْطَفُــهُ
كــأنَّهُ مِنْ دَمِ الأَجْــوافِ مَــدْمُــومُ (١)

ولم نظفر بصورة تشبيهية للنساء في الهوادج إلا بواحدة للحطيئة ، ولعل هذا العزوف عن نعتهن داخلَه راجع إلى الإبقاء على تلك السرية التي أحاط بها العرب نساءَهم وهم ينتقلون بهن من موضع إلى آخر ، وما سترهن داخل الهوادج حماية لهن من حر الشمس ورياح الصحاري وعيون الفضول ، إلا دليل على قيمة العِرض في معتقداتهم القبلية حينها . ولعل الشعراء حافظوا على تلك السرية فقلّ شعرهم في هذا الباب .

يقول الحطيئة : (طويل)

كــأنَّ النِّعــاجَ الغُــرَّ وَسْطَ رحــالِهم
إذا استَعجَمتْ وسْطَ الخُدور مَطافِلُهْ(٢)

---

(١) المفضليات : المفضلية ١٢٠(ب٤-٥) ص ٣٩٧ . ردوا الجمال : أي من الرعي للارتحال ، وخص الجمال دون النوق لأن الظعائن يُحملن على الذكور ، لأنها أشد وأذل نفسا . التزيديات : ثياب منسوبة إلى تزيد بن حيدان بن عمران بن إلحاف بن قضاعة . المعكوم : المشدود بثوب ./ العقل والرقم : ضربان من الوشي فيهما حمرة ، جللوا بها هوادجهم فالطير تضربها تحسبها من حمرتها لحما . مدموم : مطلي .

(٢) ديوانه ، ب٣ص١٦٠ . النعاج : البقر ، شبّه النساء بها . الغر : البيض . الخدور : ما جُلّلت به الهوادج أو هي الهوادج بذاتها . المطافل : حديثة النتاج ، ومن النساء : حديثة الولادة ، ومطافله : مطافل النعاج .

فشبه النساء وسط الهوادج بالبقر ذوات الأطفال ، فهي تكون مجتمعة للحَميَّة والذود الجماعي عن الصغار .

نلاحظ مما سبق أن الهوادج أخبية مطَرَّزة ومُوَشَّاة بالألوان المختلفة من الصوف المصبوغ ، تُوضَع على ظهور الإبل لتتخفى بداخله النساء أثناء الارتحال ، وهي أخبية ذات أخمال متدلية مصبوغة . ويعتبر اللون الأحمر أشد الألوان اعتمادا في نسج هذه الهوادج . ويُعدّ التشبيه المرسل المجمل أهم وسيلة ركبها شعراء المدرسة الأوسية لنقل هذه التفاصيل البديعة الجميلة الدقيقة لموكب الظعائن ، بألوانه وحركاته .

أ/٣: تشبيه الدموع المهراقة لفراق الظعائن

لم تستطع عاطفة الشاعر الأوسي كبح نفسها أمام مواقف فراق الأحبة ، وتوغّلِ مواكب الظعن وسط الصحاري تنأى إلى أن تختفي ، فما كان إلا أن فاضت تلك الأعين بالدمع الغزير تعبيرا عن حَرِّ الفراق ولوعة الاشتياق ، وهي حال كانت تعتريها فتفيض كلما طالعتها خيالات الحبيب الغائب ، تلك الخيالات التي صوّر زهير شدة وقعها على نفسه فشبَّهها بطالب الدين يَتكرَّر على المَدِين ، وفي ذلك من الحَزِّ في نفس المطلوب بالدين ما لا يوصف إذ لا يستطيع السداد ، فقال : (وافر)

تُطالِعُنا خَيالاتٌ ، لِسَلمى
كَما يَتَطَلَّعُ ، الدَّينَ ، الغَريمُ (١)

وقد تنافس شعراء المدرسة الأوسية في وصف ذلك الدمع ونعت غزارته وشدة انصبابه وانسيابه ، فكان أسلوب التشبيه مطيتهم التي أوصلوا بها تلك الصورة إيصالا صادقا يعكس التأثير العميق الذي خلّفه الهجر في أفئدتهم وعواطفهم .

ولم تخرج تشبيهات الأوسيين للدموع التي ذرّفوها ألما على الظعائن المرتحلة عن معجم السوائل والمعادن البراقة النفيسة التي تحتويها الطبيعة المحيطة بهم ، فنعتوها بالسحاب الغزير ، والدِّلاء والمزادات السيّالة ، واللؤلؤ والجمان المنثور من نظمه .

---

(١) ديوانه ، ب٥ص١٤٨ . الخيالات : جمع خيال ، وهو ما يُرى في النوم في صورة الإنسان وغيره . الغريم : طالب الدين والمطلوب به أيضا ، وهو هنا طالبه . ومعنى يتطلّع : أي يأتي ويتكرر كما يفعل الغريم .

يقول بشامة يصف دمعه المنساب وقد استوقفته ديار أنيسه المهاجر : (مجزوء الكامل)

فَـوَقَـفْـتُ بدارِ الجَـمـيع وقَـدْ
جـالتْ شُـؤون الرأسِ بالدَّمْعِ
كَـعَـروضِ فـيَّـاضٍ على فلج
تَجْـري جـداولُهُ على الزَّرعِ (١)

إن دمعه أشبه ما يكون في غزارته بالنهر العظيم يفيض على جنباته فتتروى منه الأراضي المزروعة ، وهي صورة حسية جميلة أفاد فيها التشبيه غرض بيان حال المشبَّه عن طريق وصف الظرف النفسي الذي يمر به الواقف بالآثار وقد طالعته خيالات الحبيب المهاجر ، كما أفاد – في الآن ذاته– بيان مقدار حال المشبَّه عن طريق نعت مقدار الدمع المتسكب ، فأوضح أنه كالنهر قوة واندفاعا . وفي هذا المعنى ، المبالغ فيه ، إبانة عن مقدار اهتمامه وشوقه للأنيس الغائب . والتشبيه في هذه البنية مرسل مفصّل لأن وجه المشابهة بين الطرفين مختزَل في قوله «فيّاض» .

ويقول زهير في صورة يصف فيها الظعن تبعد إلى أن تختفي ، فيشرع دمعه في الانهمار : (بسيط)

٨– مازلتُ أرْمُقُهُمْ ، حتى إذا هَبَطَتْ
أيْدي الرِّكابِ بهم ، منْ راكِسٍ ، فَلَقَا
٩– دانيـةً ، لِشَرَوْرى ، أو قَـفًا أَدَمٍ
تَسْعى الحُداةُ ، على آثارِهِمْ ، حِزَقَا
١٠– كأنّ عَيْنَيَّ في غَرْبَيْ مُقَتَّلَةٍ
منَ النَّواضحِ ، تَسقي جَنَّةً ، سُحُقَا(٢)

---

(١) شعره ، ب٤–٥/٢٢٠ (المورد) . شؤون الرأس : شعابه ومنها منحدر الدمع إلى العينين ./ العروض : النواحي . الفياض : الماء الكثير . الفلج : النهر العظيم وجمعه أفلاج .

(٢) ديوانه ، ٦٥–٦٦ . ب٨ : الركاب : الإبل التي يُرحل عليها . راكس : اسم واد ، والفلق : المطمئن من الأرض بين جبلين . وقوله «أيدي الركاب» لا يخص بها الأيدي دون الأرجل وسائر الأعضاء ، ولعله يقصد بالأيدي إلى ما تقدم من الإبل . ب٩ : الدانية : القريبة . الشرورى وأدم : موضعان . الحداة : سائقو الإبل . والحِزَق : الجماعات ، وإنما جعل الحداة جماعات ليُخبر بكثرة القوم وعجلتهم ==

فشبه الدمع الغزير الذي تذرفه عيناه بالدلو أخرجتها الناقة من البئر ملأى فصارت تسيل من جوانبها وتتدفق بجامع الغزارة في كُلٍّ ، وهي صورة حسية مدركة سمعا وبصرا ، و أفاد التشبيه غرض بيان مقدار حال المشبه .

والحطيئة استلهم من زهير هذه الصورة فصنع : (طويل)

١- أمِنْ رَسم دارٍ مَــرْبَعٌ ومَــصـيـفُ
لعـينـيك من مـاء الشّـئـونِ وَكـيفُ

٢- رَشَـاشٌ كَغَـرْبَيْ هاجـرِيٍّ كـلاهُـمـا
لـهُ داجِنٌ بـالـكَرَّتَيْـنِ عَـلـيـفُ (١)

فشبه ما يفيض من عينيه من دموع بما يفيض من الدلو المُخرجة من البئر من ماء ، وشبّه تكرار حال البكاء ذلك وتجدُّدَه كلما هاج عليه الشوق بتكرار عملية استقاء الدلو بعد إفراغها . وتَخيُّرُ زهير والحطيئة ناقة ذلولا داجنة أليفة للاستقاء له ما يسوغه : إذ إن هاته تكون أمهر فتتمهّل حتى تمتلئ الدلو عن آخرها فتجرّ الحبل بروية وتأنٍّ لتخرجها وهي تفيض من أطرافها فذلك أنسب لنعت الدمع الفياض ، عكس الصعبة تضطرب وتنفر في سيرها فتُهَرِيقُ الدلو ولا توصل منه إلا صُبابة فلا تكون صورة المشابهة متكافئة الطرفين . وسمة تخير الألفاظ الأقدر من غيرها على أداء المعنى المراد من السمات الأسلوبية التي تميز شعر المدرسة الأوسية ؛ لأنها مدرسة عرفت بإخضاع شعرها لضروب التنقيح والتهذيب ليخرج على أعلى درجات الفنية والإبداع .

= في السير ، وذلك أشد عليه وأهيج لحزنه . ب١٠ : المقَتَّلة : الناقة الذَّلول يُستقى عليها ، وخصَّها لأنها ماهرة تُخرج الدلو ملأى فتسيل من نواحيها . النواضح : الإبل يستقى عليها . الجَنَّة : البستان ، وأراد النخل لأنها أحوج إلى الماء . والسحق : النخل ذهب جريده .

(١) ديوانه ، ١٣٠ . ب١ : المربع والمصيف : اسم لزمان الربيع والصيف . الشئون : مجاري الدمع من الرأس إلى العين ./ ب٢ : رشاش : ما تفرق من الدمع . الهاجري : البَنّاء ، وقيل : الحاذق الشقي ، وقيل نسبة إلى هَجَر ، يعني رجلا . الغرب : الدلو الضخمة من مسك ثور ويجرها بعير . داجن : بعير أليف قد ألف السقي . بالكرتين : يريد إذا أخرج الدلو من البئر وإذا أعادها إليها . عليف : معلوف ، وهو في ذلك أقدر على العمل .

ويبقى تشبيه الدمع بالغرب شائع معروف عند غير شعراء المدرسة الأوسية[1] .

ولئن اكتفى الحطيئة في هذه الصورة بنقل ما استلهمه من أستاذه زهير ؛ فإنه قد أعمل في صورة أخرى ذهنه فأخضعها للتطوير والتجديد ، محاولا أن يأتي بمشبه به آخر للدمع ، فكان لـه في المزادة[1] بُغيتُه ، فقال : (طويل)

١- أَرسْمَ ديار من هُنيــدةَ تعــرفُ
بأسْــقُفَ من عــرفــانه العينُ تذرفُ

٢- سقى دارَ هند مُسْبلُ الوَدْق مدُّهُ
رُكــام مســرى من الليل مُــردفُ

٣- كـأنَّ دموعي سَحُّ واهيـةِ الكُلَى
سـقـاها فـروّاها من العين مُـخْلفُ

٤- يشدُّ العرى منهـا على ظهـر غربة
عسـيرِ القيـادِ مـا تكاد تَصـرّفُ (٢)

فتراه يشبه دموعه التي تتساقط من عينيه بالمزادة الخَلَق الضعيفة المحمولة على ناقة عسير لا تنقاد ، وهو تشبيه حسي مرسل مجمل أفاد غرض بيان الحال والمقدار في المشبه . وقد تَخيَّرَ الحطيئة مزادة خلَقا وناقة خببا لأن الضعف في الأولى أدعى إلى أن يُكثر سيلان ماء المزادة ، والعسر في الثانية أوجب إلى أن يُحيل السيرَ اهتزازاً واضطراباً وارتجاجاً ، وهو ما يجعل سيلان مائها أشد ، وبذلك يكون أنسب لتشبيه الدموع إبانةً عن مقدار الانسياب . ومن ثمة نجد أن كل مظاهر التصرف اللفظي التي

---

(١) أُنظر في المفضليات مثلا : متمم بن نويرة : البيت ٤ من المفضلية ٦٨ . وبشر بن أبي خازم : البيت ٤ من المفضلية ٩٦ . وعلقمة بن عبدة : البيت ٨ من المفضلية ١٢٠ .

(٢) المزادة : وعاء من جلد يُحفظ فيه الماء للارتواء عند العطش . وتسمى أيضا : القِربة .

(٣)ديوانه ، ١٢٨-١٢٩ ب١ : أسقف : اسم بلد . ب٢ : الودق : المطر . الركام : ما تراكم من الغيوم . مردف : متتابع . ب٣ : واهية الكلى : مزادة راوية ، والكُلية : رقعة تكون في أصل عروة المزادة ، وجعلها واهية ليكثر سيلانها فتناسب كثرة دمعه . من العين : ما عن يمين القليب ، سقاها : الهاء للدمع . مخلف : مستقى استقاء . يريد : كأن دموعي تسيل من كلى مزادة خَلَق محمولة على ناقة عسير ، كلما هزها السير ازداد سيلانها . ب٤ : الغربة العسير : الناقة التي لا تنقاد . يريد : يشدها على ظهر ناقة بعيدة المذهب عسير ليست بذلول . وتصرف : تغلب .

أجراها الحطيئة في هذه الصورة إنما هي لخدمة المعنى ليقارب المشبَّهُ المشبَّهَ به حتى لا منافرة بينهما ، ولتلطيف الصورة وإحاطتها بسياج جمالي يكشف عن العاطفة الباطنية التي انتابته جراء التذكر والاستحضار لطَيف هند الساكنة بالقلب والبعيدة عن البصر .

ولعل إجادةَ الحطيئة صنع هذه الصورة الجميلة دافعُ ذي الرمة (٧٧هـ/١١٧هـ) لالتقاطها وافتتاح إحدى أشهر قصائده بها ، إذ قال : (بسيط)

مـا بالُ عَـيْنِكَ منْهـا الماءُ ينسَكِبُ
كـأَنَّه مِنْ كُلًّى مَـفْـرِيَّةٍ سَـرَبُ (١)

ويأبى زهير إلا أن يحوز التميز ويحتكر التفرد عن غيره ، فيعمد إلى التوسع في نعت الدمع مستعرضا كفاياته الإبداعية الخلاقة ، ومداركه الخيالية الواسعة ، حين شبهه بشيئين في بيت واحد ، كل مشبه به له صفات ليست في الآخر . يقول : (بسيط)

٨- كأنَّ عَيْني ، وقد سالَ السَّليل بِهِم
وعَـبْـرةٌ مـا هُمُ ، لو أنهم أَمَـمُ
٩- غَـرْبٌ ، على بَكْرة ، أو لؤلؤٌ قَلِقٌ
في السِّلْكِ ، خـانَ به ربَّاته النُّظُمُ(٢)

فنعت دمعه بالماء يفيض من الدلو ، وباللؤلؤ خان صواحبَه خيطُ النظام فتناثر وانحدر . والتشبيهان حسيان مرسلان مجملان أفادا هنا بيان حال المشبه بالذات .

ولكن انظر إلى المعجم الذي آثر زهير استعماله في هذه الصورة ، ألا تراه ينتقي ألفاظا ذات دلالة معنوية خاصة تفيد بالأساس قيمة الدموع ونفاستها ، فتشبيهه إياها باللؤلؤ كشف عن قيمته الغالية والنفيسة عند صاحبه ، وكونُه ذرفه وبغزارة – على

---

(١) ديوان ذي الرمة . شرح الخطيب التبريزي . ب١ص١٩ . الكُلَى : الواحدة كُلية : رقعة تُرقع على أصل عروة المزادة . مفرية : مخروزة . السَّرَب : الماء بعينه .

(٢) ديوانه ، ١٠٢-١٠٣ . ب٨ : السليل : واد بعينه ، وسال السليل بهم : ساروا فيه سيرا سريعا لما انحدروا فيه ، والضمير في «بهم» يعود على الظعائن محمولة على الإبل . وقوله «عبرة» يقصد : هم سبب بكائي وفيض عبرتي . والأَمَم : القصد والقرب . ب٩ : الغرب : دلو عظيمة ، والبكرة بكرة البئر .

نحو ما يسيل من الغرب من ماء- إقرار منه بأهمية المسبِّب ، وهو الحبيب المرتحل عن الديار .

ويقع الحطيئة مرة أخرى على هاته الصورة التشبيهية التي استحدثها زهير فينشد : (طويل)

١١- تَذَكّرتُ هندا فالفؤاد عَميدُ
وشَطَّتْ نواها فالمَزارُ بعيدُ
١٢- تذكرتُها فارفَضَّ دمعي كأنّه
نَثيرُ جُمانٍ بينهنّ فريدُ (١)

وإجمالا ، إن ما سقناه من صور يمثل أنموذجاً كافيا للبناء الأسلوبي والفني لمشاهد الظعن كما رسمها شعراء المدرسة الأوسية . وهي صور شكلتها دموعهم الفياضة وكلومهم الدفينة التي أحدثتها فُرقة الحبيب وهجرُ الصاحب والقريب . فصور الظعن ، في عمومها ، تجربة شعورية مريرة تؤرِّخ للحظات فراق الأحبة بعد وصال وودٍّ وتقارب ، وهي تجربة ألهبت أحاسيس الشعراء على مر العصور فاستجابوا لها بمقاطع وصفية وبكائية قلما خلت قصائدهم منها ، وهي سمة طبعت الشعر العربي القديم في عمومه ، والأوسيون لا يقلون شأوا عن أقرانهم من الفحول في هذا الباب ، لأن كأس الفراق تجرع مرارته شعراء تلك الزمان جميعهم ، اعتبارا أن الحياة عندهم كانت قائمة على التنقل الدائم والارتحال الدائب ، ومع تلك الحركة المستمرة كانت القلوب تنفطر والأفئدة تنشطر والدموع تفيض وتنهمر . . وكانوا يبثون شكواهم لبيت الشِّعر ومشفى القصيد متخذين من أساليبه الجمالية وبخاصة أسلوب التشبيه آليةَ الإبلاغ المثلى ، وسبيلَ التصوير الأسمى لما يجيش في دواخل القلب ويعتمل في قرارة النفس .

ب/الصفات الخِلقية والجمالية للمرأة:

تتبعتُ تشبيهات الأوسيين للمرأة في أشعارهم فوجدتها ضربين :

الأول : نظروا من خلاله إليها نظرة إجمالية ، فشبهوها في كُلّيتها بالرئم(٢) ،

(١) ديوانه ، ٧٤ . ب١١ : عميد : مثبت وَجِعٌ . شطّت : بعدت . ب١٢ : ارفض : انتشر . الجمان : لؤلؤ من فضة . فريد : دُرّ .

(٢) أوس ، ب٣ص١٣ .

والظباء[1] ، والغزلان[2] ، وكرائم الإبل[3] ، والبقر وصغاره[4] . وهو ضرب سأعرض عنه صفحا لا لشيء إلا لأن في الضرب الآخر يمكن التقاط الصور التقاطا يُبين عن قدرات الشاعر على التصوير والنعت بما يلائم ويناسب ، أكثر منه في هذا الذي لا تظهر فيه التفاصيل وسمات الجمال والطرافة .

الآخر : استهدفوا من خلاله زينة المرأة استهدافا مفصّلا ، متسلّحين بحواسهم جميعها : فشبّهوا منها ما يُرى ، وما يُشمّ ، وما يُذاق ، وما يُلمس . وهو الضرب الذي سأتولاه بالإيضاح .

ب/١- تشبيه الريق بالمسْكِرات ذوقا ورائحة:

ومن تلك السوائل :

- الغَبوق : وهو شراب العشي .
- والخمر : وهي ما عُتّق من ماء العنب وغيره من المسكرات .
- العسل : وهو ما ينتجه النحل من السوائل الحلوة التي تلذغ بحلاوتها اللسان فينتشي بمذاقها انتشاءه بالمسكرات شمّاً وذوقا .
- ثم عصائر الفواكه من رمان وتفاح ومثلهما : وهي من السوائل التي إن عُتّقت كان لها فعل المسكرات حين يستعذبها الذوق وتَلتذها الحواس .

إن الحواس تنتشي بهاته السوائل كلها ، وهي سوائل تُذاق ، تُشمّ ، تُبصرُ ، تُسمع حين يفرغها الغلمان في الكؤوس والقوارير ، ثم تُلمس لتَحَسُّس برودتها ، فكلما كانت أثناء الشرب أبرد كانت أعذب وألذّ . إنها متعة تقتسم كل حواس الإنسان شهوتها فيتحقق بها لديه السمو الروحي والجسدي .

ولوعي شعراء المدرسة الأوسية بقيمة هذه السوائل التي تفعل في صاحبها فعل الزبيب ، آثروا استلهامها لبناء صور فنية بديعة اتصلت بالمرأة اعتبارا لتأثيرها في الرجل تأثير الخمر في ساقيها (نقصد شاربها) . وعندما مزجوا بين الموصوف

---

(١) كعب ، ص٨٩ . والحطيئة ، ب٣ص٩٠ .

(٢) الحطيئة ، ب٤ص٨٢- ب٤ص١٥٠ .

(٣) كعب ، ص١٩٨ .

(٤) الحطيئة ، ب٣ص١٦٠ .

والموصوف به تجلى الإبداع في أرقى مراتبه وتبرّج الفن في أسمى وجوهه ، ثم بدا أسلوب التشبيه ، ثانية ، متربعا على عرش الصورة يتلقى من اللغة مبناها ومعناها صنوف البيعة وآيات الولاء .

وقد استطاع أوس أن يجمع ثلاثة تشبيهات لريق حبيبته لميس دفعة واحدة ، إذ شبهه بالغبوق والخمر وعصير الرمان والتفاح في آن ، وهو من أبدع ما قيل في وصف الريق والثغر . يقول :(بسيط)

كأنَّ رِيقَتَها بعد الكَرى اغْتَبَقَتْ
مِنْ ماءِ أَصْهبَ في الحانوتِ نَضّاحِ

أو مِنْ مُعَتَّقَةٍ وَرْهاءَ نَشْوتُها
أو مِنْ أَنابيبِ رُمّانٍ وتُفّاحِ(١)

فأدى معنى المشابهة بالأداة «كأن» على الإرسال ، وعطف المشبهات بها بالحرف «أو» على التخيّر ، جاعلا وجه المشابهة مُجملا غير مفصل . ثم إنه رتّب النعوت ترتيبا تزايديا من حيث التذوق والفعل الاختماري ، جاعلا الغبوق أعلاها ذوقا وتأثيرا ، تليها المعتقة فمستخلصات الفواكه ، وهذا الشكل يوضح :

- ريق لميس كأنه ← ١ - من الغبوق (+++) .
- ريق لميس كأنه ← ٢- من معتقة ورهاء (++) .
- ريق لميس كأنه ← ٣- من أنابيب رمان وتفاح (+) .

وقد اقتبس زهير من أستاذه صدر بيته الأول في نعت الريق ، فصنع : (بسيط)

كأنَّ رِيقَتَها ، بعد الكَرى ، اغْتُبِقَتْ
مِنْ طَيِّبِ الراحِ ، لَمّا يَعْدُ أنْ عَتُقَا(٢)

واللافت أن أوسا وتلميذه تخيّرا وصفَ ريق الحبيبة لحظة ما بعد الكرى لإفادة

---

(١) ديوانه ، ب٤-٥ص١٤ . والريقة كالريق : الرضاب وماء الفم . اغتبقت : شربت الغَبوق وهو شراب العشي . الأدكن : صفة في الخمر المعتقة ، وذلك أن يكون لونها أقرب إلى السواد . والحانوت : دكان الخمار . والنضاح : الراشح أو الذي يروي الشرب ./ ورهاء : حمقاء ، ويعني شديدة قوية تفعل بالعقل فعل الحمق به . الأنابيب : الطرائق التي في الرمان .

(٢) ديوانه ، ب٦ص٦٤ . قوله : لما يعد أن عتقا ، أي : لم يجاوز ذلك الشراب أن صار عتيقا ، إلى أن يفسد ويتغير .

معنى المبالغة في طيب الرائحة ؛ ذلك أن خَلُوف الفم بعد الكرى تتغير ، ونعتها بأنواع السوائل ذوات الروائح الطيبة المستعذبة في تلك الظرفية بالذات أحسن وأجود لوصف الثغر ورضابه ، لما يحمله من دلالات الطهارة والعذوبة واللذة والنقاء .

ولكعب يصف ثغر سعاد : (بسيط)

تَجْلو عَوارِضَ ذي ظَلْمٍ إذا ابتَسَمتْ
كـأنّه مُنْهَلٌ بالراحِ مَعْلُولُ (١)

فَشَبَّه رضابها بالخمر رائحة وهيئة ، في تشبيه حسي مرسل مجمل بديع . ومثله قول الحطيئة : (طويل)

كَطَعْمِ الشَّمول طعمٌ فيها وفارَةٌ
من المسك منها في المَفارِقِ ذُرَّتِ (٢)

فشبه الحطيئة ههنا رضاب ليلى (أول البيت : أشاقتك ليلى) بالخمرة تشمل الناس بريحها لعتاقتها وقوتها ، كما شبه رائحة مفرقها برائحة المسك الذي ذُرَّ عليه ففاح . والتشبيه –على نهج الأوسيين– حسي مرسل مجمل أفاد غرض بيان مقدار قوة الطعم والرائحة في فم ليلى .

وشبيه هذه الصورة من شعر الحطيئة قوله : (طويل)

إذا ذُقتَ فاها ذُقتَ طَعْمَ مُدامةٍ
بِنُطْفَةِ جَونٍ سالَ منه الأباطِحُ (٣)

فنعت الريق بالخمرة عُتِّقت في الدَّنِّ زمنًا فصارت رائحتها أقوى وأضحى تأثيرها أشد ، وقد خُلطت قبل الشرب بماء المطر الصافي العليل ليخفَّ فعلها . والصورة حسية قامت على التشبيه المرسل المجمل .

ومثلها أيضا قوله : (طويل)

---

(١) ديوانه ، ٧ . العوارض : الأسنان ، وهي ما بين الثَّنيَّة والضِّرس . والظَّلْم : ماء الأسنان أو الريق . ومنهل : قد أُنهِل بالخمر ، والنهل أول شَربة . والمعلول : قد سُقي مرتين ، والعَلَلُ : الشرب الثاني .

(٢) ديوانه ، ب٢ص٥٢ . الشمول : الخمرة شملت القوم بريحها . فأرة المسك : دابة صغيرة أشبه بالخشف يؤخذ منها المسك ، أو هي وعاء المسك .

(٣) ديوانه ، ب٤ص٦١ . المدامة والمُدام : الخمرة أُديمت في الدنّ . والجَون : سحاب إلى سواد . الأباطح : بطون الأودية فيها رمل .

وَتَبْسِمُ عنْ عـذبٍ مـجـاجٍ كـأنّه
نُطافَـةُ مُـزْنٍ صُـفِّـقَتْ بِشَـمُـولِ (١)

إلا أنه توسّع في التشبيه فجعل مشبَّهين بهما اثنين لمشبَّه به واحد ؛ إذ شبه الريق بالمجاج ، وهو ما يقلس من العسل ، ثم توسّع فشبَّهه ثانية بالشمول مزجت بالعذب من ماء المطر . الأول بليغ والثاني مرسل مجمل ، وكلاهما حسي أفاد بيان مقدار حال المشبه طعما ورائحة . وهي صورة خَرَّجها على أجود هيئات الجمال لأنه أحاط بالموصوف من كل جهاته فقرّبه إلى الأذهان حتى لا مخالطة .

ب/٢- تشبيه أعضاء الجسد

ما إن ننتقل إلى الصورة العضوية التي عبر فيها الأوسيون عن مفاتن المرأة ، حتى تطالعنا صورة تلحّ علينا بذاتها ، ابتدعها زهير وتلقّفها أهل العلم بالشعر وتذوّقه منه بالثناء والحمد والاستحسان ، وهي قوله : (وافر)

١٠- تَنازَعَـها المَها شَـبَـهًـا ، ودُرُّ النُّـ
ـحُـورِ ، وَشـاكَـهَتْ فـيـهـا الظِّبـاءُ
١١- فـأمَّـا ما فُـوَيْقَ العِـقْـدِ ، منهـا ،
فَـمِنْ أَدْمـاءَ ، مَـرْتَعُـهـا الخَـلاءُ
١٢- وأمَّـا المُقْلَتـانِ فَـمِنْ مَـهـاةٍ
وللدُّرِّ المَلاحَـةُ ، والصَّـفـاءُ (٢)

---

(١) ديوانه ، ب٤ص١٤١ . العذب : ثغرها ، أي عن عذب الريق . وقوله : بمجاج ، شبهه بمجاج النحل وهو ما يقلس من العسل . نطافة مزن : ماء مطر . صُفّقت : مزجت . الشمول : الخمر .

(٢) ديوانه ، ١٢٥-١٢٦ . ب١٠ : المها : جمع مهاة ، وهي بقر الوحش . وشاكهت : شابهت وشاكلت . ومعنى «تنازعها المها شبها» أي : فيها من المها شبه وهو حسن العينين ، وفيها من الدر شبه وهو الصفاء والملاحة ، وخَصّ درّ النحور لأنه أملح ما يكون إذا تُقُلِّد . وفيها من الظباء شبه وهو طول العنق ./ ب١١ : ما فويق العقد : العنق ، لأن موضع العقد : النحر ، وصَغّر «فوق» للتقريب والتحبيب : ما بين العنق والعقد متقارب ، وهو موضع مُشتَهى . والأدماء : الظبية البيضاء . والخلاء : الموضع الخالي ، وخَصّهُ لأن الظبية إن كانت فيه جَزِعت فمدّتْ عنقها تتشوف ، وذلك أحسن لها ./ ب١٢ : المقلتان : العينان ، شبههما بعيني المهاة في شدة ابيضاض بياضهما واسوداد سوادهما ، وذلك : الحَوَر . والدر : اللآلئ العِظام .

فشبه في المرأة ثلاثا بثلاث دفعة واحدة :

- شبّه لواحظها بعيون بقر الوحش اتساعا وحَوَرا .
- ودُرَّ نحرها بالصافي المليح .
- وعنقها بعنق الظبية طولا وتجرُّدا .

فجَمَع أولا ثم فَصَّل ثانيا . وهذه الأبيات من النماذج المستحسنة في حسن التقسيم . والتشبيه فيها حسيٍ ، وأداه في البيت الأول باعتماد الأفعال الدالة على المشابهة من قبيل : تَنازَعَ وشاكهتْ ، وباعتماد المصدر : شَبَهاً . وأفاد في هذه الصورة تزيين المشبّه وبيان حاله بالوصف .

وله في تشبيه العنق بعنق الظبي أيضا : (بسيط)

٤- قامتْ ، تَراءى بِذي ضالٍ ، لِتَحْزُنَني
ولا مَحالَةَ أنْ يَشْتاقَ مَنْ عَشِقا

٥- بِجيدِ مُغْزِلَةٍ ، أدماءَ ، خاذِلَةٍ
مِنَ الظِّباءِ ، تُراعي شادِنًا ، خَرِقا [1]

فجاء هنا بتشبيه بليغ حسي يفيد تزيين المشبَّه وبيان حاله بالنعت والوصف . وعمد زهير -كما ترى في هذا الشاهد والذي قبله- إلى تخصيص الظباء «في حال خاصة» دون غيرها من البدائل المتاحة من قطيع الظباء : ففي الشاهد السابق جعلها مختلية لتكون أشد احتياطا وفزعا فلا تكف عن مدّ عنقها وإطالته احتراسا ، وفي هذا الشاهد جعلها حديثة الولادة ، منقطعة عن مجموعتها تسير وفق قدرة صغيرها ، وهي في هذه الحال مفرودة للضواري ، عرضة للافتراس لضعف عاطفتها ، ما يجعلها لا تتوقف عن الارتقاء بعنقها تتحسس مكامن الخطر . والظبية أحسن ما تكون على هذين الحالين وأنسب من أي وضع آخر لأنّ يصف الشاعر عنق المرأة بها .

وقد عمد شعراء مدرسة زهير إلى إفراد ما جمعه هو في تركيب واحد ، في

---

(١) ديوانه ، ٦٤ . ب٤ : قامت تراءى : جعلتْ تبدو لك ، أي تتظاهر لتهيج شوقك وتؤكد حزنك . الضال : السِّدر البري ./ ب٥ : بجيد مغزلة : أي قامت تراءى بعنق ظبية ذات غزال ، وهي بذلك أشد انتصابا لعنقها حذرا عليه . والخاذلة : التي خذلت القطيع وأقامت على ولدها . والشادن : صغيرها قوي واشتد على المشي . والخَرِق : اللاصق بالأرض من صغره لا يدري أين يأخذ .

أبيات متناثرة ، من ذلك قول كعب يصف أعين المرأة في بيت ، وساقاها في ثانٍ ، وعوارضها في ثالث : (طويل)

وتَرنُو بِعَينَيْ نَعْجَةٍ أمِّ فَرْقَدٍ
تَظَلُّ بوادي رَوْضَةٍ وخَمائِلِ

وَتَخْطو على بَرْدِيَّتَيْنِ غَذَاهُما
أَهاضيبُ رَجَّافِ العَشِيَّاتِ هاطِلُ

وَتَفْتَرُّ عنْ غُرِّ الثَّنايا كَأَنَّها
أَقاحٍ تَرَوَّى منْ عُروقِ غَلاغِلِ (١)

فشبه عيني المرأة بعيني البقرةِ ذات ولد اعتزلت به مكانا قصيًا كثير الماء كثيف النبت ، وهو أصلح ما يكون مسكنا للّواحِم من ضواري الفلاة . واختيار بقرة ذات ولد ، معزولة عن حماية القطيع ، في مكان ترتاده المفترسات ، أنسب لنعت أعين المرأة بالاتساع والصفاء والنظر الدائم مع سكون الطرف ، وذلك أجود في هذا الضرب من النعوت ؛ لأن البقرة على تلك الحال لا تنظر إلا على تلك الهيئة حِرصا واحتراسا .

ولذلك يمكن أن نجزم بأن الأوسيين ينظرون في المعجم اللغوي للبنية التصويرية التي يرجون من ورائها نعت موصوفاتهم بعين التصرف والتخير من بين بدائل أسلوبية متاحة ، بحثا عن الدوال ذات المدلولات الأنسب والأحسن لأداء المعنى المراد ، في أجمل صورة وأبهى أسلوب . .

وشبّه كعب ساقي المرأة بالبردية صفاءً واستواءً وبياضاً ، وعوارضَها ، حين تكشف عنهما باسمة ، بالأقحوان صفاءً وبياضًا . والتشبيهات في هاته الصورة –على الرائج– حسية أفادت التزيين وبيان حال المشبّه ، وقد جاءت في البنيتين الأولى والثانية بليغة ، وفي الثالثة مرسلة مجملة . فالأوسيون يبنون صورهم على البُنى

---

(١) ديوانه ، ٩٠ . ترنو : تديم النظر . النعجة : البقرة الوحشية ، والفرقد : ولدها . بوادي روضة : أي بوادٍ ذي روضة ، فحذف ضرورة . والروضة : البقعة يجتمع فيها الماء تنبت البقل . والخمائل : ما كان فيه نبت متشابك كثيف ./ الأهاضيب : جمع أُهضوبة ، وهي الدفعة من المطر . ورجّاف العشيات : له صوت بالرعد ويأتي عشيةً . والهاطل : المطر لَيِّنُ الوقع ./ تفتر : تبسم . غُرّ : بيض . الثنايا : العوارض . وقوله : أقاحٍ تَرَوّى من عروقٍ غلاغل : معناه عوارض كالأقاحي تغلغلت عروقها في الثرى الندي فأشرق لونها وصفا .

التشبيهية التي يقتضيها السياق وتستحملها مسافة اللغة وحدود الكلام ، فيُناوبون بذلك بين المرسل من التشبيه والبليغ ، وكلاهما فيه من الحسن والجمال درجات ، غير أنهم لم يستعملوا البتة أيا من التشبيهات المفصلة لما فيها من التصريح والتفصيل ، فالشعر لمحة وترميز ، ولمتلقّيه مسافة يدعها له الشاعر ليؤوِّل الرموز ويفك الإشارات ، وفي ذلك يكمن جمال التلقي ، ثم لذلك يقع التشبيه المفصل في أدنى مراتب أقسامه .

وللحطيئة ينعت المرأة ومحيّاها ورائحتها ولواحظَها قوله : (طويل)

١- إلى طَفْلَةِ الأطرافِ زَيَّنَ جيدَها
مع الحَلْيِ والطِّيبِ الجاسدُ والخُمُرْ

٢- منَ البِيضِ كالغِزلانِ والغُرِّ كالدُّمى
حِسانٌ عليهن المعاطفُ والأُزُرْ

٣- ترى الزَّعْفرانَ الوَرْدَ فيهن شاملا
وإنْ شِئْنَ مِسكا خالصا لونُه ذَفِرْ

٤- عليلاً على لَبّاتِ بيضٍ كأنّها
بنات المَلا منها المَقاليتُ والنُّزُرْ (١)

يرسم الحطيئة صورة جميلة يبين فيها عن مفاتن المرأة وينعتها نعتا تكالبت حواسه في تشكيله ومنها الشمّ -بخاصة- والبصر . وجاء في البيت الرابع بتشبيهين اثنين سلّط بهما الضوء على موصوفته هيئةً ولونا ، فشبهها بالغزلان جيدا بدلالة البيت الذي سبقه ، فكأنه يقول : ﴿زَيَّنَ جيدَها مع الحَلْيِ والطِّيبِ ، الجاسدُ والخُمُرُ والطولُ ، كالغِزلان﴾ . وشبَّهها بالدمى بجامع الحسن وبياض البشرة في كُلٍّ . قبل

---

(١) ديوانه ، ٨٢ . ب٣ : الطَّفلة : رخصة الأطراف . الجاسد : جمع مُجسد : وهو الثوب الذي قد أُشبع من الزعفران . والخُمُر : جمع خِمار ./ ب٤ : الغر : جمع غَرّاء ، وهي البيضاء واسعة الجبهة . والدمى : الصور ، واحدتها دمية .المعاطف : الأردية ، واحدتها مِعطف ./ ب٥ : شاملا : شملهم بريحه . الذَّفِر : ذكي الريح طيِّبُها ، ولا معنى هنا لقوله : لونه ، ولعله يريد : ريحه ./ ب٦ : عليلا : أي عُلَّتْ به مرة بعد أخرى ، أي طُليت به ، مأخوذ من العَلَل وهو الشرب الأول . بنات المَلا : البقر الوحشي ، والملا : المتسع من الأرض . المقاليت : الأمهات لا يعيش لها ولد ، والنُّزر : قليلات الحمل ، وهو أحسن لها إذ تسمن .

أن يشبِّه لبّات العقد في جيدها منتظمة لامعة بالبقر الوحشي ، وتَخَيَّرَ الحطيئة منها ما لا يعيش ولدها وما يَقِلّ حملها لأنها تكون في ذلك الوضع أسمن من أن تكون مرضعا أو حاملا ، وكلما كانت أسمن كانت ألمع وأنصع ، وهي هيئة أنسب لنعت لبات العقد باللمعان والصفاء على نحو ما فعل زهير من قبل . وبذلك تأتي التشبيهات التي أَلَّفَ منها الحطيئة هذه الصورة الجميلة للمرأة حسيةً مرسلةً بالكاف وكأن ، أفادت تزيين المشبَّهِ وبيانَ حاله الذي انكشف وتجلّى بعد أن كان باهتا قبل الوصف .

ولكعب ينعت قَدَّ المرأة : (طويل)

وإذْ هي كغصن البان خَفّاقَةَ الحَشا
يَروعُكَ منها حُسْنُ دَلٍّ وطيبُها (١)

شبَّه قدها في استوائه ونعومته ولينه بغصن البان تشبيها حسيا مرسلا مجملا ، منح المشبّه إضافة جمالية تزيينية .

وللحطيئة في وصف الهيئة ذاتها : (طويل)

خَميصَةُ ما تحتَ النِّطاقِ كأنّها
عسيبٌ نما في ناضِرٍ لم يُخَضَّدِ (٢)

شبَّه لين قدها واستواءه بعسيب النخل الطري نما في موضع مرتوٍ ولم يلحقه تصرّف من طبيعة أو إنسان أو عاشب فسمق واتّسق ولان . والتشبيه في هذه البنية شبيه الذي قبله في بيت كعب .

وقَدُّ المرأة على رشاقته واستوائه لا يظهر لينه واهتزاز أطرافه إلا أثناء المشية ، وأثناءها تعمد المرأة إلى التحرك وَفق خطوٍ تصطنعه وتألفه ، تمنح به هيئةَ جسمها قدرا من الوَجاهة والشأن . وقد أجاد الحطيئة وصفه حين قال : (طويل)

حَصَانٌ لها في البيتِ زِيٌّ وبَهجةٌ
ومَشْيٌ كما تمشي القَطاةُ كَتيفُ (٣)

---

(١) ديوانه ، ٢٠٩ .

(٢) ديوانه ، ب٧ص٦٤ . النطاق : الحزام الذي تشد به المرأة وسطها . نما في ناضر : ارتفع في نبت ناعم . لم يُخضد : لم يلحقه كسر أو ثني .

(٣) ديوانه ، ب١٢ص١٣١ .

الحَصان : العقيفة . وقوله : كما تمشي القطاة كثيف ، يريد : هي قليلة المشي مُقاربة الخَطو ، ليست كمن اعتادت السير والمشي ، فهذه لديها من يكفيها حاجتها فلا تقوم إليها فقَلَّ مشيها وتقارب خطوها . فشبَّه مشيها بمشي القطاة ، ووجه الشبه مذكور وهو : الكثافة التي تنتج عن الخطو المتقارب . فالتشبيه حسي مرسل مفصَّل ، أفاد تزيين المشبَّه وبيان حاله .

ولئن توفَّق الأوسيون في نعت المرأة فأصابوا التشبيه وناسبوا بين طرفيه ، وذلك في السواد الأعظم من صورهم ؛ فإنه قد شذَّ ونذر خطؤهم في النعت والتشبيه . ومن ذلك هاته الصورة التي يظهر أن الحطيئة لم تسعفه قريحته في وصفها إذ قال : (طويل)

إذا ارتَفَقَتْ فوق الفراش حسبتها
تخاف انبتات الخصر ما لم تُشَدَّدِ
وتضحي غَضيض الطرْف دوني كأنما
تَضَمَّنَ عينَيْها قذًى غيرُ مُفْسِدِ(1)

فهو وإن شبَّهها بولد الظبي ، فإن المعاني التي استساقها من معجم الغزل لتشكيل الصورة التشبيهية المناسبة للموضوع لم تكن مناسبة ، لاحظ لفظة : «الانبتات» هاته وما تحمله من معاني الانشطار والانكسار والانفلات ، وعبارة : «تضمن عينيها قذى» التي حاول جاهدا إخفاءها بعبارة : «غير مفسد» ، فتجد أنه ما زاد على أن تطيّر عليها بالكسر والرمد!!

ولا نريد أن نختم كلامنا في هذا الباب عن هؤلاء الشعراء الفحول بهذه الصورة المعجوجة ، وهي استثناء لا قاعدة . فهم – على ما تَبَيَّنَّاه من صورهم الحسية الجميلة التي ولَّدوها من مخاض عسير تعانق فيها المعجم الملائم ، بالنظم التركيبي البديع ، بالتشبيه المقارب بين طرفيه– صنّاعٌ حذقون في صنعتهم ، يضعون الكَلِمَ مواضعَه ، والمعانيَ مواقعَها ، والصورَ والأخيلةَ مراتبَها ومنازلها التي تستقر فيها وتركن بين أحضانها ، حتى إذا أنت حاولت أن تُجري فيها ما يمكن من ضروب الاستبدال لن تجد إلى ذلك سبيلا ، فتعلم أن ليس لكل ذي موضع من شعرهم أجودُ من موضعه ذاك الذي ارتضوه له ، واتفقوا على أنّ الحسن ليس له إلا فيه .

---

(1) ديوانه ، ب٣-٤ص٦٣ . ارتفقت : اتكأت على مرفقها . انبتات الخصر : انشطاره عن جسدها لدقته وعِظَم عجيزتها ./غضيض الطرف : فاترته حياءً . القذى : الرمض يكون في العين .

٢- تشبيه المرأة المذمومة:

ذكرت في مقدمة هذا الموضوع المتعلق بصورة المرأة عند شعراء المدرسة الأوسية ، أن هذه المرأة قد تموضعت في مكانة هي فيها على المسافة ذاتها بين موقف القَبول والرِّضا ، وموقف النفور والجَفا . وذكرت -على عجل- بعض أسباب هذا النفور والذم الذي لقيته من هؤلاء الرجال ؛ غير أنني أجدني قد أعرضت عن أحد أهم الأسباب هنالك لأفصّل القول فيه ههنا ، وهو الشيب .

الشيب علامة فاصلة بين التصابي والنضج ، بين الاندفاع والتأني ، أو بين التجريب والخبرة . إنه علامة للرزانة والتعقّل والحكمة والوقار . ولكنه – في مقابل ذلك- صار داعيا من دواعي عزوف المرأة عن الرجل ؛ لأنها تنظر إليه نظرة إعلام بانعطاف حياة الرجل من حال الشباب والقوة والحيوية ، إلى حال الشيخوخة والضعف والكُمون . فكان ذلك الانقلاب النسوي على الرجل داعيا من دواعي انقلابه العاطفي حُيالها ، فكان الذم وكان التنكّر سبيلَيْه إلى ذلك .

أُنظر إلى بشامة بن الغدير يصور هذا التحول الذي تلاحظه المرأة على الرجل إذ يشرع الشباب في المزايلة تاركا مكانه لعمر جديد لا ترتضيه النساء : (كامل)

١- قالتْ أُمامةُ يومَ بُرقةِ ضاحك
يا ابنَ الغَديرِ لقدْ جَعلتَ تَغيَّرُ

٢- أصبحتَ بعد زمانِك الماضي الذي
ذَهبتْ شَبيبتُه وغصنك أخضرُ

٣- شيخًا دعامتُكَ العصا ، ومشيعًا
لا تبتغي خُبرًا ولا تستخبرُ[١]

وانظر إلى هذا التنكّر النسوي الذي لقيه زهير إذ غزا رأسه الشيب . فيقول : (طويل)

١- صَحَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى ، وَأَقْصَرَ بَاطِلُهْ
وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبَا ، وَرَوَاحِلُهْ

٢- وَأَقْصَرْتُ ، عَمَّا تَعْلَمِينَ ، وَسُدِّدَتْ
عَلَيَّ ، سِوَى قَصْدِ السَّبِيلِ ، مَعَادِلُهْ

---

(١) شعره ، ٢١٩ (المورد) .

٣- وَقَالَ العَذَارَى : إِنَّمَا أَنْتَ عَمُّنَا
وَكَانَ الشَّبَابُ كَالخَلِيطِ ، نُزَايِلُهْ

٤- فَأَصْبَحْنَ مَا يَعْرِفْنَ إلاَّ خَلِيقَتِي
وَإلاَّ سَوَادَ الرَّأسِ ، وَالشَّيبُ شَامِلُهْ (١)

فترى أنه شبّه الشباب بالصاحب المخالط الذي فارقَ وهَجَرَ بعد طول صحبة وامتداد عشرة ، ليحل الشيب محله ويأخذ موضعه ، إيذانا بمرحلة جديدة يصاحبها التنكر من العذارى اللواتي صِرنَ يرينه عمًا وقورا شاخ عن طلب اللهو ومغامرات الشباب . والتشبيه هنا حسي مرسل مفصل : إذ شبّه الشبابَ بالصاحب المخالط الذي أعلن الفراق بغتة ، وجعل المزايلة الحاصلة في الطرفين وجها يتشابهان فيه .

وأنعم النظر في كعب تعذله زوجه وتجزع إذ أصاب رأسَه من الشيب قدر ، دون أن تلتفت إلى نفسها وقد بدأ يصيبها ما يصيب زوجها من مشيب ، فكأنها لا تلتفت إلا إلى عيوب غيرها . وهذه المفارقة يصورها كعب في قوله : (طويل)

ألا بَكَرَتْ عِرسي تلومُ وتَعْذِلُ
وغيرُ الذي قالتْ أعفُّ وأجملُ

ولمّا رأتْ رأسي تبدّلَ لونُه
بياضا عنِ اللونِ الذي كان أولُ

أَرَنَّتْ منَ الشَّيبِ العجيبِ الذي رأتْ
وهل أنتِ منّي وَيْبَ غيرِكِ أمثلُ

---

(١) ديوانه ، ٤٥-٤٦ . ب١ : أَقصرَ : كَفَّ . الرواحل : الإبل ، واحدها راحِلة . وعري أفراس الصبا : هذا مثل ضربه (استعارة) ، أي : ترك الصبا وركوب الباطل واللهو ./ ب٢ : سُكْتَتْ عليّ مَعادل ، يريد : كان يعدل عن طريق الصواب إلى طريق الصبا واللهو== فَكَفَّ وعدل عن تلك إلى الحق . والقصد : الاستقامة ./ب٣ : قوله : إنما أنت عمّنا : يصف أنه كبر ، أي : صارت العذارى تناديه عماً بعد أن كُنّ يدعونه أخًا ، ومثل هذا قول الأخطل (ديوانه ،٤٣) : (كامل)

وإذا دَعَونَكَ عمّهنّ فإنّه ... نَسَبٌ ، يزيدك عندهنّ خَبالا

والخليط : الصاحب المخالط ، جعل الشباب حين ولّى بمنزلة الصاحب المفارق . والمزايلة : المفارقة ./ب٤ : قوله : فأصبحن ما يعرفن إلا خليقتي ، أي : إلا خُلُقي ، وإلا رأسه الشائب .

كـــلانا عَلَتْـهُ كَـــبـرةٌ فكأنّمـــا
رَمَتْــهُ سِـهـامٌ في المَفــارِقِ نُصَّلُ (١)

فترى في البيت الأخير أنه يشبه الشيب يعلو الرأس بنصل سهم ينغرز في مفرق الشعر ، فيظهر لامعا مشرقا إشراق الشيب في سواد الشعر . والتشبيهُ حسي مرسل مجمل ، وقد أفاد في هذا الشاهد ، وفي الشاهدين السابقين ، بيان حال المشبه وبيان مقداره ، وقد يكون أفاد التقبيح إن اتُّفق أن الشيب عيب وإنْ ، على الأقل ، في نظر النساء .

ولكعب شبيه هذا المعنى في قوله : (طويل)

فـأصـبـحـتُ قـد أنكرتُ منهـا شـمـائلا
فـــمـــا شـــئـتَ من بُخلٍ ومن منْعِ نائلِ
ومـا ذاك عن شيءٍ أكـون اجـتـرمـتُّـهُ
سـوى أن شـيْـبًـا في المَفـارقِ شـاملي
فـإنْ تَصـرِمـيني وَيْبَ غـيـرِكِ تُصْـرَمي
وأوذِنْـتِ إيـذانَ الخَـلـيـطِ المُـزايِـلِ (٢)

فمع الشيب ومع غيره من الأسباب المذكورة سلفا ، اجتمعت الدواعي التي من شأنها أن تدفع بالشاعر الأوسي إلى مقابلة اللوم باللوم ، والعتاب بمثله ، والذم بقرينه . . . فكان أن حفل شعرهم بصورة أخرى للمرأة ظهرت فيها مذمومة مَلومة ، فباتت صورتُها في ذلك الشعر نقيضَ تلك التي حظيت بها في مواقف الحمد والرضا . وكان التشبيه ، في هذه النماذج أيضا ، سيد الموقف في الكشف عن مواطن الذم والقذع ، وفي إخراج الصورة إخراجا مَحوطا بأسرار الكمال والجمال .

ولعل أول موقف عبّر به الأوسيون عن مشاعر الرفض والعزوف عن النساء

---

(١) ديوانه ، ٤١-٤٢ . العِرس : الصاحبة والزوج ./ أرنّت : صوّتتْ وأظهرت من ذلك جزعا . ويب : ويح ، قال الخليل (وقيل للأصمعي) : قالت العرب : «ويلٌ» بمعنى الذم والسب ، ثم استقبحتها فقالت : «ويح» ، ثم كثرت «ويح» فجعلت مكانها «ويس» ، ثم كثرت «ويس» فجعلت مكانها «ويب» ثم أمسكت . [ينظر المصدر السابق] . يريد كعب : قد أصابكِ ما أصابني من الكِبَر والشيب فلست بأمثل مني في ذلك .

(٢) ديوانه ، ٩٢ . الشمائل : الخلائق . الخليط : كل من شاركته من جوار وغيره ، والمزايل : المفارق .

وذكرهن ، إيثارهم استعمال عبارات دالة على معنى تَرْكِ الشيء والإعراض عنه . ومن ثمة ألفيناهم يتحدثون عن النساء في شعرهم ، وفجأة -وبدون سابق إنذار- ينتقلون إلى موضوع آخر ، وليس بينهم وبين الذي كانوا يخوضون فيه غير عبارة واحدة من قبيل : دَعْ ذا ، عَدِّ عما ترى ، دعْها وعدِّ الهمَّ عنك ، فَسَلِّ طِلابَها وتَعَزَّ عنها . . .[1] ، تعبيرا منهم عن تذبذب علاقتهم بها وضعف تفاعلهم معها .

أ- التشبيهات الدالة على الخيانة ونكث العهد

استنكر الأوسيون في النساء صفة نكث العهد وإخلاف الوعد ، فاتفق أن صبّوا جامّ غضبهم شعرًا على كل اللواتي اتصفن بهذه الصفة الذميمة . ويعتبر كعب بن زهير من المكثرين في ذم النساء ناكثات العهد ، وفي ذلك يقول : (بسيط)

فـمـا تدوم على حـال تكون بهـا
كـمـا تَلَوَّنُ في أثوابهـا الغُـولُ
ومـا تَمَـسَّكُ بالوصل الذي زَعَـمَتْ
إلا كـمـا تُمـسكُ الماءَ الغـرابيلُ
كـانتْ مـواعـيدُ عُـرقوبٍ لهـا مَثَـلاً
ومـا مـواعـيـدُها إلا الأباطيلُ [2]

لقد جاء كعب في هذه الصورة بثلاثة تشبيهات ، احتوى كل بيت واحدا : فشبه تبدُّل أحوال خليلته بالغول يتلون في أمور شتى ، وشبه تمسكها بالوصل بتمسك الماء

---

(١) أُنظر على سبيل المثال : أوس ، ب١٠ص١٤- زهير : ب٤ص١١٥- كعب ، ٢٠٢ و ٢٠٩ .

(٢) ديوانه ، ٨ . والغول : السعلاة ، وللعرب أمور تزعمها ، منها أنها تغتالهم ، وأنها تتراءى لهم في الفلوات ، وتتلون لهم بألوان شتى وتضلهم عن الطريق . وعُرقوب : هو عرقوب بن نصر ، رجل من العمالقة نزل بالمدينة قبل أن ينزل بها اليهود بعد عيسى بن مريم عليه السلام ، وكان صاحب نخل . وإنه وعدَ صديقاً له ثَمَرَ نخلةٍ من نخله ، فلما حملت وصار بَلَحاً أراد الرجل أن يصرمه ، فقال عرقوب : دعه حتى يُشَقِّحَ (أي يحمرّ ويصفرّ) ، فلما شقّحت أراد الرجل أن يصرمها ، فقال له عرقوب : دعها حتى تصير رُطَبا ، فلما صارت رُطبا قال : دعه حتى يصير تمرا ، فلما صار تمرا انطلق إليه عرقوب فَجَذَّه ليلاً . فجاء الرجل بعد أيام فلم ير إلا عودا قائما . فذهب موعود عرقوب مثلا للإخلاف .

بعيون الغرابيل– وهي لا تمسك منه شيئا– ، وشبه نكثها وإخلافها بإخلاف عرقوب بما وعد . والتشبيه في البيت الأول وهمي ، حسي في الآخرَيْن . وهو من حيث الأداة مؤكد في البيت الأخير ، مرسل في السابقَيْن . وتقبيح المشبه هو الغرض المفاد من كل البنى التشبيهية .

واستلهم كعب من قصة عرقوب فكرة الإخلال بالوعد ، والأوسيون يتخذون من الأعلام التي يُضرب بها المثل في أمور بعينها مشبَّهات بها على حسب الأغراض ومقتضيات المقام ، وذلك لإيجاز المعاني واختصار طول الكلام اعتبارا لشهرة تلك الأعلام وذيوع خبرها بين الناس قدحا أو فخرا .

من ذلك قول أوس بن حجر يصف الظعائن ترتحل فتخون ببعادها عهد الوصال ، مستلهما من العَلَم «لُبَد» شهرته في الخيانة : (كامل)

٧- وكــــأنَّ ظُعْنَ الحيِّ مُـــدبرةً
نَخلٌ بِزارةَ حَـــمْلُهُ السُّـــعُـــدُ
٨- خـــانتْكَ منه مـــا علمتَ كـــمـــا
خـــانَ الإخـــاءَ خليلَهُ لُبَـــدُ (١)

ولأوس أيضا في حبيبته لميس وقد ألحت في اللجاج والتعدّي والكذب قوله : (بسيط)

ودِّعْ لميس وداع الصـــارم الـلاّحي
إذْ فَنَّكَتْ في فسادٍ بعد إصلاحِ (٢)

فشبه وداعه لميسا بوداع المفارق اللائم ، وهو وداع لا رجعة بعده ولا ندم ،

---

(١) ديوانه ، ٢٢ . ب٧ : سبق شرحه . ب٨ : لُبد : تزعم العرب أن لقمان هو الذي بعثته عاد في وفدها إلى الحرم ليستقي لها . فلما أُهلكوا خُيِّر لقمان بين بقاء سبع بعرات سمر من أظب عفر في جبل وعر لا يمسها القطر ، أو بقاء سبعة أنسر كلما هلك نسر خلف نسر . فاختار النسور ، وآخر نسوره يسمى لبدا(المصدر السابق) . وقالو : عُمّر لقمان عُمْر سبعة أنسر كلما مات واحد خلفه آخر ، وكان كل واحد منها يعيش ثمانين سنة .(الهامش ٥ من الحيوان للجاحظ ، ٣/٤٢٣-٤٢٤) .

– ولاحظ التشبيه ببعض الأعلام الذين يضرب بهم المثل في أشياء بعينها في شعر أوس ، مثلا : ب٤ص٣٣ . ب٢٥ص٩٨ .

(٢) ديوانه ، ب١ص١٣ . اللاحي : اللائم . وفنكت : لجّت وألحّت على التعدي والكذب .

والتشبيه مؤكد لطي الأداة ، مُجمل ، عقلي لأنه يلامس الوجدان والعاطفة ، إذ للفراق والهجر لوعة تشتعل في الباطن ويحترق بحرّها الوجدان ، وتكتوي بنارها العاطفة . ويفيد التشبيه ههنا غرض بيان مقدار تقبيح المشبه .

ب- التشبيهات الدالة على إفشاء السر وسلاطة اللسان

استنكر شعراء المدرسة الأوسية في المرأة اتصافها بسلاطة اللسان وبالمشي به بين الناس ينقل الأخبار ويفشي الأسرار ، فجاء شعرهم في ذلك يُقَبِّح ذلك السلوك وينتقده .

ويعتبر الحطيئة صاحب الريادة في هذا الباب ، وله فيه شعر أنتقي منه صورتين اثنتين استهدف بهما أمه ، وربما لبغضه إياها – لماضٍ مرير يجعلها المسئولة عنه- نراه جنح لتوظيف التشبيه بكثافة فشبه شيئين بشيئين في البيت الواحد ، حتى يُشَهِّر بالمشبه ويفضحه ويُقبِّح خصاله الذميمة تلك ، وحتى يسبغ على الصورة التي يروم رسمها ، ما يليق بها من سمات الجمال الأسلوبي والمعنوي .

يقول في الأولى : (وافر)

١- جَزاكِ اللهُ مِنْ عَجوزٍ
ولقَّاكِ العُقوقَ مِنَ البَنينا

٢- تَنَحّي فاجلِسي مِنّا بَعيدا
أراحَ اللهُ مِنكِ العالَمينا

٣- أَغِربالاً إذا استُودِعتِ سِرّاً
وكانوناً على المُتَحَدِّثينا

٤- ألمْ أُوضِحْ لكِ البَغضاءَ مِنّي
ولكِنْ لا إِخالُكِ تَعقِلينا

٥- حَياتُكِ ما عَلِمتُ حَياةُ سَوْءٍ
ومَوتُكِ قَدْ يَسُرُّ العالَمينا [1]

---

(١) ديوانه ، ١٨٦-١٨٧ . الكانون : له معانٍ كُثُر ، لعله يعني هنا كانون النار ، يريد أنها تؤذي بما تخرجه من لسانها من كلام كالنار المتلظية .

إن الصورة التي رسمها الحطيئة لأمه واضحة ، وأسلوب الدعاء الذي أغرق فيه إلى جانب أقذع معاني الهجاء جليّ بيّن . إلا أن شاهد التصوير بأسلوب التشبيه عندنا هنا هو البيت الثالث ، وفيه يشبه صفتين في أمه بشيئين اثنين : صفة إفشاء الأسرار بالغربال ، ومثلما لا تبقي عيونه شيئا من ماء أو مثله فلا تُبقي خزائن أسرار أمه في داخلها شيئا من ذلك . ثم يشبه سلاطة لسانها بكانون النار كونَها لا تلهج إلا بنابي الكلام سَمُومِه . والتشبيهان حسيان مؤكدان ، مجملان يفيدان تقبيح المشبَّه وتحقيره . والمشبه بهما في البنيتين معا متخيَّران تخيرا من بين بدائل أسلوبية أخرى ممكنة ليمنحا البيت جمالا صوتيا إيقاعيا نغميا إلى جانب ما أفاداه من جمال معنوي ؛ ذلك أن لفظة «غربالاً» في مقدمة الصدر مع ما تتضمنه من التنوين ، والمتشاكلة مع لفظة «سراً» في الضرب ، ولفظة «كانوناً» في مقدمة العجز التي تحتوي في تركيبتها نونين إلى جانب تنوين الأخير ، وقد تعانقت مع نون الروي في العَروض : «المتحدِّثينا» ؛ تمازجت جميعها تمازجا منتظما لتُولد في النهاية سمفونية نونية منسجمة كست البيت كِساء إيقاعيا جماليا تصويريا رائعا مبعثُه ذلك «الترديد الصوتي» الذي أدّاه الحرف . وبهذه الكتابة العروضية الصوتية ستظهر النغمة النونية أكثر :

أَغِربالــنْ إذا استودِعـــتِ سِرّنْ وكانـونَنْ علـــى المتحدِّثيـنـــا

وإن دوّناه تدوينا موسيقيا باعتماد الدندنة حصّلنا على الآتي :

دَنْ . . . . دَنْ دَنَنْ . . . . .دَنَا

ولعل هذا قصده النقاد في معرض حديثهم عن الانسجام وأثره في البناء الإيقاعي للكلام . فابن طباطبا ، مثلا ، يقر بأن «علة كل حَسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب»[١] ، وبأن «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[٢] ، وأنه «إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازج الروح ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر»[٣] .

---

(١)عيار الشعر ، ٢١ .

(٢) نفسه .

(٣) السابق ، ٢٢ .

ويقول الحطيئة في الصورة الأخرى ، والتي تكاد تنطبق مع الأولى : (وافر)

١- جَـزاكِ الله منْ عـجـوزٍ
ولقَّـاكِ العـقـوقَ منَ البنينِ

٢- فقد سُوِّسْتِ أَمْرَ بنيكِ حتى
تركْـتِـهِمُ أدقَّ من الطَّحينِ

٣- لسانُكِ مبْرَدٌ لم يُبقِ شيئًا
ودرُّكِ درُّ جـاذبةٍ دهـينِ (١)

فشبه في البيت الأخير لسانها السليط على الناس بالمبرد لاجتماع تركِ الأثر والأذى في كلٍّ ، ثم شبه إمساكها عن الخير بالناقة الغارز أمسكت عن الجود بلبنها . والتشبيهان حسيان مؤكدان مجملان يفيدان تقبيح المشبَّه والتشهير به وفضحَ سلوكاته ، وللتنوين في المشبه به من كل بنية (مبردٌ- جاذبةٍ) مع تنوين الضرب ونون العَروض القيمة النغمية الفنية نفسها التي أوضحنا تفاصيلها في الشاهد السابق .

ثانيا/ التشبيه بالمرأة

مثلما تفنن شعراء المدرسة الأوسية في تشبيه المرأة بمشبهات بها كثيرة تفيد التزيين والتحبيب في مواقف التغزل والنسيب ، والتقبيح والتشهير في مناسبات اللوم والجفاء ؛ مثلما جعلوا من هذه المرأة- من جهة ثانية- وسيلة تصويرية يشبهون بها بعض موصوفاتهم الأخرى .

ولئن استثنينا بعض الصور التشبيهية التي أفادت بيان حال المشبه وصفًا أو مقداره قلة أو كثرة أو شدة أو ضعفا(٢) ؛ فإن غالبية التشبيهات الأخرى قد أفادت

---

(١) ديوانه ، ١٨٧ . ب٢ : سُوِّسْتِ : من السياسة ، أي قلّدوك أمرهم فتركته ضعيفا من سياستك ./ ب٣ : لسان مبرد : أي مؤذي ، شبّه أثره في الناس بأثر المبرد في الخشب يأكل منه أكلا . الجاذبة : الغارز التي رفعت لبنها . والدهين : قليلة اللبن لا يُدرّ منها شيئا ، يريد أن خيرها قليل .

(٢) من ذلك : – تشبيه صرخة المحاربين تليها سكتة بالمرأة البكر تلد فتصرخ لوجع المخاض وتسكت لسكونه . (أوس : ب١٢ص٣١) .

– تشبيه حركات أيدي الناقة تحتّ السير بحركات أيدي المرأة فقدت وحيدها . (بشامة : ب٨-٩ص٢١٩ «المورد» ، وكعب : ص١٦-١٧-١٨) .

الهجاء والاستصغار والتحقير ، اعتبارا منهم أن التشبيه بالمرأة إنما هو تقليل من شأن المشبه وتقبيح له أشد ما يكون التقبيح .

ومن تلك التشبيهات التي وُظِّفت فيها المرأة للنيل من المهجو والتشهير به قول أوس : (بسيط)

نِيكوا فُكَيهةَ وامشوا حول قبَّتها
مَشْيَ الزرافة حول أباطها الخَجَفُ (١)

فشبه إتيان المهجوِّين الفاحشة مجاهرة وعلنا بالزرافة لا تساعدها هيئتها على التخفي من الضواري ، فهي بادية ظاهرة يراها ساكنو الفلاة جميعهم . والتشبيه حسي مؤكد مجمل يفيد التقبيح والتقريع . والتشهير بأتية الفاحشة بذكر اسمها علنا توسّعٌ في الذم ومبالغة في الهجو .

ومثال ذلك قول زهير يهجو آل حصن : (وافر)

٣٥- وما أدري-وسوف ، إخالُ ، أدري- :
أَقَومٌ آلُ حِصْنٍ ، أمْ نساءُ؟
٣٦- فإنْ قالوا : النساءُ ، مُخَبَّآتٌ
فَحُقَّ ، لكلِّ مُحْصَنَةٍ ، هِداءُ (٢)

= - تشبيه النعامة في لونها الأغبر بالمرأة النوبية . (كعب : ص١٢٢) .

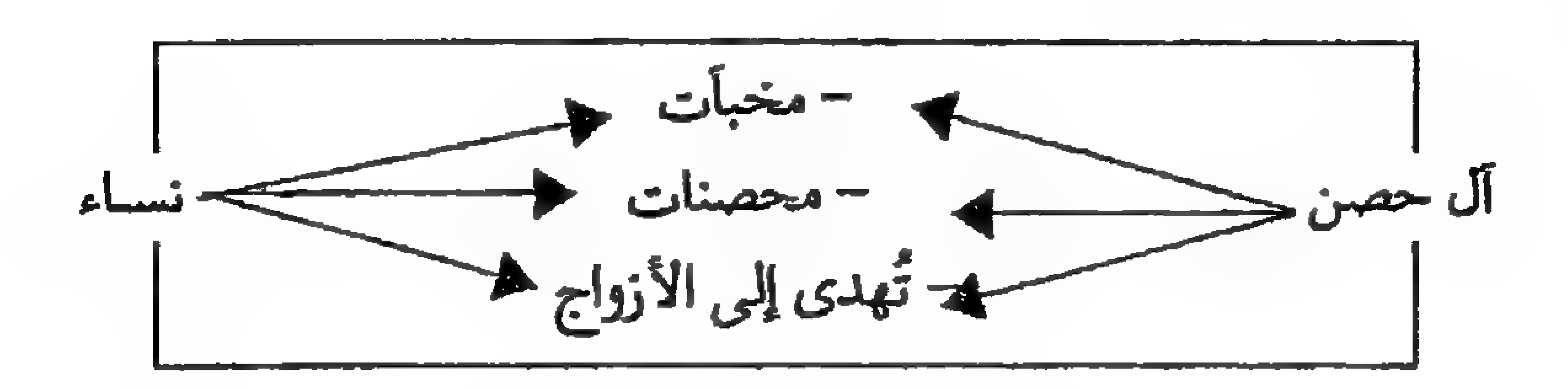
- تشبيه الجبال بَعُدتْ واختفت تفاصيلها بالنساء ذوات الخمر لا ترى منهن غير الشكل السطحي دون تفاصيل الجسد . (كعب : ١٨٩) .

- تشبيه النوق الفتيّة تقيم مجتمعة وتأبى أن يضربها الفحل بالعذارى كُشفن من خدورهن فاجتمعن تخفي إحداهن الأخرى . (الحطيئة : ب١٠ص١٠٥) .

(١) ديوانه ، ب٣ص٧٥ . فكيهة : اسم امرأة تأتي الفاحشة . الخجف : التكبّر .

(٢) ديوانه ، ١٣٦ . ب٣٥ : يقول : ما أدري : أرجال آل حصن أم نساء؟ والقوم : الرجال دون النساء هنا ، وقد يقع على الرجال والنساء . وقوله : وسوف أدري : معناه سأتبين حقيقتهم لأكشفها ، وإنما يهزأ بهم ويتوعدهم ./ ب٣٦ : الهِداء : زفاف العروس إلى زوجها . والمحصنة : ذات الزوج ، وهي البِكر أيضا لأن الإحصان يكون بها ، فتوصف بما يؤول إليه أمرها . يقول من كل ما سبق : إن كان آل حصن رجالا فسيوفون بعهدهم ويبقون على أعراضهم ، وإن كانوا نساء فمن شيم النساء الغدر وقلة الوفاء ، وإنما يصلحن للتخبئة والنكاح .

شبه آل حصن بالنساء لخيانتهم العهد وإخلالهم بوعدهم الذي قطعوه ، والتشبيه مؤكد مجمل أفاد التقريع والاستهزاء والتوعّد . ويتبدى تخيُّره لفظة «نساء» وتكريرها في البيتين معا ، ولفظة «محصنة» التي يتشكل جذرها اللغوي من أحرف المهجوّ نفسها (آل حصن) ، ليبالغ في التقريع من جهة فيقوّي معاني الهجاء ، ويؤكد صوتية البيت وإيقاعيته بتلاحق السين والصاد في : سوف ، نساء (المكرورة مرتين) ، آل حصن ، محصنة (المرتبطة بها) . كأنه يقول :



فالبنية اللغوية التصويرية الوصفية التي أسقطها زهير على آل حصن ، قابلة للقراءة من جهتين : فهم نساء مخبآت محصنات لابد لهن من هداء ، أو إن النساء مخبآتٍ محصناتٍ مهداة إلى الأزواج هن آل حصن . والتشبيه في هذه البنية قطب رحى الصورة القدحية ، ومجيئه مؤكدًا بحذف أداته تقلصت به المسافه اللغوية الفاصلة بين طرفي التشبيه ، فأضحى المشبه هو عين المشبه به ومطابقه ، والعكس صحيح ، وفي ذلك من المبالغة في التقريظ والتعريض بالمهجو ما لا يحتاج إلى بيان . وقد قال ابن رشيق متحدثا عن الحمولة التهكمية والجمالية للبيتين : «فقد أظهر أنه لم يعلم أَهُمْ رجال أم نساء ، وهذا أملح من أن يقول : هم نساء ، [يعني زهيرا] وأقرب إلى التصديق»(١) .

وللحطيئة تشبيهات على هذا النهج ، منها قوله : (طويل)

أريحــوا البــلادَ منكُمُ ودبيــبكُمْ
بأعــراضنا فِــعْلَ الإمــاء العــواهرِ (٢)

إنه يرى أن انتساب المهجوين إلى قبيلته ليس صحيحا ، ويشبهه بانتساب الإماء العاهرات إلى الطاهرات العفيفات ، وهو تشبيه معنوي ، وله تأثير وجداني عاطفي ،

---

(١) العمدة ، ١/٦٧٠ . تح/د.قرقزان .

(٢) ديوانه ، ب٧ص١١١ . الدبيب : الجريان والسريان .

مؤكد مجمل غرضه التحقير والاستصغار لما يفيده من معاني التدنيس وتلطيخ الكرامة ونهش العِرض .

ويقول أيضا : (طويل)

وشَـــــرُّ المَنايا هالكٌ وسْطَ أهلـه
كَهُلْكِ الفتـاة أيقظَ الحيَّ حـاضِـرُهْ (١)

شبهَ الرجلَ يموت وسط أهله وعلى فراشه ، لا يشهد حربا ولا يعارك كُماةً ، بالفتاة المقصورة في بيت أهلها تموت بينهم . والفارق أن موتها خير ومحمدة ، بينما هلاكه شر ومذمة لا شرف من ورائه . والتشبيه عقلي وجداني لاتصاله بالخصال المعنوية ، مرسل مجمل يفيد الذم والتقريع والهجاء .

وتعتبر الخيانة الزوجية من أقبح الرذائل وأشنع الصفات التي استنكرها العربي ، لما فيها من الإهانة والمس بالعرض . ولذلك نجد الشاعر العربي يستلهم من هذه العادة القبيحة التي تمارسها النساءُ الخائناتُ التشبيهاتِ الدالةَ على غياب العفة وانعدام الضمير الخلقي الحي . ومن ذلك قول الحطيئة في هجاء الزبرقان وقبيلته : (بسيط)

فـمـا مَلَكْتُ بأنْ كـانتْ نُفُـوسُكُمْ
كَـفـارِكٍ كَـرِهتْ نفسـي وإلبـاسي (٢)

فشبه كره المهجو وقومه بالمرأة كرهت زوجها فلم تعد تريد معاشرته . والتشبيه عقلي وجداني يرتبط بمشاعر البغض والكره ، مرسل من حيث الأداة ، مجمل من حيث وجه الشبه ، يفيد غرض تقبيح المشبه والاستهزاء به .

ومثل هذا قوله : (طويل)

١١- وأكرمْتُ نفسي اليومَ منْ سُوءِ طِعْمَةٍ
ويقْني الحـيـاءَ المرءُ والرُّمحُ شَـاجِـرُهْ

---

(١) السابق ، ب٤ص١١٥ .

(٢) ديوانه ، ب٧ص١١٨ . الباء في «بأن» معناها الطرح ، يريد : فما ملكت أن كانت . الفارك : المرأة المبغضة لزوجها . وكرهت ثوبي : أي كرهت أن تدخل في ثوبي وأدخل في ثوبها ، كناية عن المعاشرة . يقول : لم أملك بغضكم فأجعله حبا .

١٢- وكنتُ كذاتِ البَعْلِ ذارتْ بأنْفِها
فمِنْ ذاكَ تَبْغي غيرَهُ وتُهاجِرُهْ (١)

فالشاعر يصبر على الطعام الكريم ويسعى إليه ، ويلزم حياء نفسه مهما اشتدت عليه الأحوال وضَنَّتْ بجودها الأيام . ويرى أن إقباله على العيش اللئيم والطعام الذليل أشبه بالمرأة ذات البعل تنقلب عليه فتهجره إلى غيره . وقوله «ذات البعل» أقذع في الفحش وأشد سوءا من غيرها ، فَزِنَا المحصنات ، منذ الجاهلية ، أكثر إثما وأفحش ذنبا مما عداه . وانظر إلى ما أجراه في بنية عجز البيت الثاني من التقديم والتأخير ، فقدم المفعول على الفاعل بأن قال : يقني الحياء المرءُ ، فقدم «الحياء» للاهتمام به ، لما يدل عليه من العفة والكرامة والترفُّع عن الصغائر ، وهي المعاني والصفات التي «يغازلها» الحطيئة في هذين البيتين . والتشبيه هنا عقلي وجداني ، مرسل ، مجمل ، أفاد غرض تحقير المشبه واستصغاره .

خلاصة واستنتاج

تأسيسا على ما سبق يمكن الخلوص إلى أن المرأة قد شغلت حيزا هاما في نفس الشاعر الأوسي وفي شعره ، ومثلما رضي عنها فامتدحها وتغنى بجمالها وأوصافها ، استهجنها فنعتها بأقبح النعوت أو شبَّه أعداءه بها ليُحيطها بالمساوئ من كل جهة وجانب . وكان في أسلوب التشبيه عند الأوسيين البغية والملاذ للإبانة والكشف عن مشاعر السرور والحبور اتجاه المرأة أو أحاسيس السخط والنفور ، فجاءت غالبية تشبيهاتهم حسية مرسلة مجملة ، وإن جنحوا ، أحيانا ، للعقلي الوهمي والوجداني ، وللمؤكد من حيث الأداة . وكان تفكيرهم في المعاني لا ينسيهم التفكير في البناء الفني الجمالي لأشعارهم ، فكان لهم في التخيُّر والبدائل الأسلوبية المبتغى والمُراد ، ليتأتّى لهم ، من كل ذلك ، التَّحصُّل على إنتاج شعري تتضامُّ فيه عُرى الجمال التصويري بمؤثثات البناء اللغوي الفني بترانيم النظم الإيقاعي الصوتي . . فجاء شعرهم على قدر ما أجروه فيه من التنقيح والتصنيع ، فكان أن عُدُّوا شعراء تصوير لا ينازعهم في ذلك منازع .

٣١٢- ديوانه ، ٩٩ . يقني الحياء : يلزم ويحفظ . والرمح شاجره : أي متغرز فيه . يقول : لا أريد أن أُطعَم طعاما أشعر فيه بالذل ، فإن المرء الكريم الأبي النفس يلزم الحياء والتعفف مهما اشتدت به النوازل .

وانطلاقا من التصور العام لاستعمالات الأوسيين أسلوب التشبيه ، يمكن استخلاص ما يأتي :

* اعتماد أسلوب التشبيه في الدرجة الأولى لإبداع الصور الفنية لنعت موصوفاتهم ، مع العناية بالحسيات لتقريب الصور من الأذهان ، والإفادة من كل ما تتيحه لهم مرجعيتهم المعرفية الإدراكية التي تستقي مادتها من البيئة المحيطة ، ومن الأساطير الخرافية الوهمية ، والمعتقدات الدينية التعبدية ، والأعلام التي تُضرب بها الأمثال ، ومن حوادث الدهر ومصادفات الأيام . . . .

* غالبية تشبيهات الأوسيين مرسلة مجملة ، وإذا ما استعملوا مختلف أدوات التشبيه في بناء الصورة التشبيهية ، فإنهم يؤثرون التشبيه بالأداة «كأنّ» أكثر من سواها ، لإقدارها على تحقيق الإجادة أكثر من غيرها ، ولسهولة استعمالها حتى إن ذا الرمة أوثر عنه قوله : «إذا قلتُ : كأنّ ، فلم أُجِد وأُحسن فقطع الله لساني»[1] .

* تفننُ الأوسيين في إبداع الصور التشبيهية ، سندهم في ذلك قائم بالأساس إما على إفادة اللاحق من السابق ، إذ يستمدّ منه صوره فيُبقي عليها كما هي تارة ، ويتصرف فيها بالتغيير والتجديد والتطوير والاستبدال حتى تستقر على هيئة تختفي معها معالم الصورة الأصل تارة أخرى . وإما على اللجوء إلى استحداث تشبيهات «عقم» لم يستبقهم أحد إلى طرقها ، فيحوز بها الشاعر لشعره حُسنا يُجوِّده ، ولنفسه فضلا يخلّده .

* تكثيف التراكيب التشبيهية للصورة الواحدة عن طريق تشبيه شيء واحد بشيئين ، أو شيئين بشيئين ، أو ثلاثة بثلاثة ، إظهارا للقدرات الخيالية الخصبة المتّسعة ، وتقريبا للمشبَّه من ذهن المتلقي من جميع الجهات حتى إن هو لم يدركه من جهة أدركه من أخرى ، وتحقيقا للشمولية بنعت الهيئة والحركة واللون والصوت والصورة . . . حتى تكتمل عناصر المشهد المستهدف بالوصف والنعت والتصوير .

* إصابتهم في التشبيه ، وتحقيقهم الغرضَ الذي يترجّونه منه سواء أكان للاستحسان والتزيين ، أم للاستصغار والتقبيح . مع إصابتهم في الجمع بين المتباعدات بخلق علاقات رابطة بينها ، تُحدثُ لدى المتلقي مفاجأة فنية ودهشة

---

(١) ديوان ذي الرمة ، ١٩ .

جمالية مبعثها إدراكه أن أشياء متباعدة قد تآلفت واجتمعت . ويؤكد الدكتور جابر عصفور هذا الرأي بقوله : «إن المتلقي يدرك فجأة أن ثمة أشياء متباعدة ، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها ، قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب . وإذا كانت المشابهة مما لا ينزع إليه الخاطر ، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر ، فإنها من المنطقي أن تثير دهشة القارئ واستغرابه . فإذا تحققت الدهشة والاستغراب تحقق الإعجاب والاستطراف»[1] .

* تنبَّه شعراء المدرسة الأوسية – وهم يؤلفون صورهم الفنية– إلى ضرورة مراعاة السمات الأسلوبية الجمالية إلى جانب الوظائف البيانية للصورة ، فأعملوا جهدهم لتخيِّر الألفاظ والعبارات الأقدر على إثراء الصورة التشبيهية وكسائها حُلل الجمال والإعجاب . وفي الآن ذاته إغناء بنية البيت الشعري بحمولة إيقاعية وتنغيمية تتأسس على الائتلاف والانسجام والتأثير .

---

(١) الصورة الفنية . . . جابر عصفور ، ١٩٠ .

الفصل الثاني

الصورة الفنية في ضوء جمالية أسلوب الاستعارة

توطئـــــة

مما لا يستدعي التسويغ قول القائل : إن تشبيهات العرب في الشعر القديم أكثر من استعاراتهم ، ألا ترى المبرد يصرح : «إن التشبيه جارٍ كثيرٌ في الكلام ، أعني كلام العرب ، حتى لو قال قائل : هو أكثر كلامهم لم يبعد»[(١)]؟ واعتبره «أشرف كلام العرب»[(٢)] .كما أن الدكتور محمد الواسطي يثبت هذا المعطى إثباتا إحصائيا فيقول : «لقد وردت الاستعارة في الشعر القديم ، لكن ورودها كان أقل من التشبيه ، ويكفي أن نرجع إلى معلقة امرئ القيس لنجد التشبيه هو الأسلوب الغالب ، إذ تكرر فيها زهاء أربعين مرة ، أما الاستعارة فلا تتجاوز ربع هذا العدد»[(٣)] . ويرى أن ذلك إنما هو راجع «إلى ملاءمة أسلوب التشبيه نفوسَ الشعوب وعقولَها في عهد بداوتها وفطرتها ، ويمكن ملاحظة شيء من هذا حتى اليوم لدى الإنسان البادي ، فهو يستعمل الصور التشبيهية أكثر من غيرها . ومن هنا نجد كثيرا من الشعراء القدامى يربطون بين الشاعرية والقدرة على التشبيه»[(٤)] .

والثابت أن شعراء المدرسة الأوسية أنفسهم اعتمدوا التشبيه امتيازا في الإبانة عن أغراضهم ، والإبلاغ عن صورهم ، والكشف عن معانيهم أكثر من الاستعارة . فمعلقة زهير –على طولها– مثلا ، لم تتضمن أكثر من أربع استعارات : (دمنة لم تكلم ، تلقح كشافاً ، تُغلل لكم ، ولدى أسد) . وإن أضفنا هذا المعطى إلى ما خلص إليه الدكتور الواسطي بشأن معلقة امرئ القيس ؛ تأكد لنا أنه «لم تكن الاستعارة

---

(١) الكامل ، ٢٩٦/٢ .

(٢) السابق ، ٩٣/٣ .

(٣) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، ١٢٣ .

(٤) السابق .

مقوما من مقومات الشعر الأساس عند الأوائل ، ولكنها كانت محسنا ثانويا يرد بشكل عفوي دون تكلف أو قصد»[1] ، ومن ثمة فإن العرب «لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[2] .

ومعلقة زهير تبقى ، في عمومها ، فقيرة بلاغيا ومستوى الخرق فيها محدود ، فالتشبيه قليل ولا يتجاوز خمسة استعمالات حسية : (دار لها بالرقمتين كأنها مراجع وشم ، نؤيا كجذم الحوض ، فهن ووادي الرس كاليد للفم ، كأن فتات العهن حَبّ الفنا ، غلمان أشأم كأحمر عاد) ، والكناية محدودة أيضاً في القصيدة (يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم ، ومن يعص . يطيع ، من سحيل ومبرم/ حيث ألقت رحلها أم قشعم) ؛ لذلك نجد أن المستوى البلاغي في المعلقة غير مكثف وغير متناسب مع مساحة النص الكلية .

كما أن التراكيب الإنشائية وقعت فقط في ست جمل من النص : استفهام (أمن أم أوفى) نداء (أيها الربع) ، الأمر والنهي ، أربع جمل (أنعم واسْلَمِ ، تبصر خليلي ، ألا أبلغ ، فلا تكتمن) .

وفي المقابل تراكمت تراكيب الخبر ، إذ إنها موضوعية عكس الإنشائية التي تعتبر ذاتية ، ما يجعلنا نتثبت من أن الموضوعية تطغى في المعلقة على الذاتية . كما أن الجمل الطلبية آزرت الأحداث فوثقتها نحو ما تشي به عبارات من قبيل : (سعى ساعياً ، يميناً لنعم السيدان ، تداركتما عبساً وذبيان ، عظيمين في عليا معد ، إلخ . . .) .

وفي المعلقة تكثيف لذكر أسماء الأعلام ، سواء ما دل منها على الأمكنة : (الدراج ، المتثلم ، جرثم ، وادي الرس) أو أسماء القبائل (غيظ بن مرة ، قريش ، جُرْهم ، عبسا ، ذبيان ، معد) ، أو أسماء الشخوص (أم أوفى ، حصين بن ضمضم ، السيدان ، ابن نهيك ، قتيل المثلم ، نوفل ، وهب ، ابن المحزم) . أو أسماء أعلام أخرى وظفها زهير توظيفا مجازيا : (أحمر عاد للتعبير عن الشؤم ، قرى بالعراق للتعبير عن

(١) تاريخ تلقي الشعر العربي القديم – نماذج من تلقي شعر أبي نواس . د/محمد مساعدي . ص ١٥٥ .

(٢) الوساطة ، ٣٣-٣٤ . والإبداع : الإتيان بالبديع .

السخرية ، عطر منشم للدلالة على التشاؤم) . وكل هذه الأعلام أسهمت في توثيق الأحداث التي عرفتها واقعة داحس والغبراء ، باستثناء بعض منها ارتبط بالطلل والتذكر .

إذاً يصح الجزم بالقول : إن التكلف والصنعة والتشقيف الذي يأخذ به زهير شعره ، لم تتأثر به البنية البلاغية لشعره انطلاقا من المعطيات الإحصائية التي استهدفنا بها معلقته التي يمكن اتخاذها جوهر شعره وشاعريته ، كما يجوز عدّها نموذج الشاعرية والإبداع داخل إطار المدرسة الأوسية ككل . وعليه فليس من شك أن ما أجراه عليها من ضروب التهذيب التي اتصلت به ربما لم تكن لتتجاوز مستوى المعاني وبنيات التوقيع الصوتي . فمعلقته رسالة سلام والمعنى فيها أشرف عنده من فنيات القول وتشكيلات الخطاب التي تتأتى بأساليب البلاغة وفنونها المختلفة .

إن مقاربتنا استعارات شعراء المدرسة الأوسية تبنى على حسب المعاني التي استدعتها ، والتي أدت فيها من الإفادة البيانية والجمالية ما يعجز عن أدائه أي أسلوب بلاغي آخر . وقد حصرنا معانيها ، إيجازا ، في اثنين هما :

- معاني التهويل والترهيب .
- ومعاني الرقة والتلطف ، وأخرى ذاتية مرتبطة بأنا الشاعر .

أولا- الاستعارة ومعاني الترهيب والتهويل

عمد شعراء المدرسة الأوسية في المواقف الدفاعية التي تقتضيها عزة النفس وإباؤها ، والذود عن القبيلة ومراعيها وسيادتها ؛ إلى تحميل أشعارهم معاني تهويل الأعداء وترهيبهم ، وإلى إخافتهم وإفزاعهم ، فكانت المعاني المستعارة أقرب سبيل إليهم لتحقيق هذه الغاية ، وتحصيل تلك النهاية .

وتعد موضوعات الحروب والأهاجي أبرز المحطات التي استحوذت على الاهتمام أثناء تشكيل الصور الاستعارية ذات الحمولة الترهيبية والقذعية ، إذ تنافس الأوسيون في تشكيلها وتحميلها أشنع معاني التهويل وأقذع دلالات السخرية واللذع .

ومن أبرز تلك الصور الرهيبة قول أوس بن حجر يهوّل المهجو ويرعبه : (كامل)

أَبَني لُبَيْنى لم أجِدْ أحَداً
في الناسِ ألأَمَ منكمُ حَسَبَا

وأحقّ أنْ يُرمى بداهيةٍ
إنّ الدواهي تطلُعُ الحَدَبَا (١)

فجعل الطلوع للدواهي على سبيل الاستعارة المكنية التبعية . إذ شبهها بالذي يرتقي مرتفَعا ، إنسانا كان أو حيوانا ، ليَظهرَ له ويلُوح ما كان خافيا ، ويَطّلع على ما حوله مما بات ظاهرا باديا ، فحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه وهو الطلوع ، وأجراه على الفعل (تطلع) . فأبان بذلك عن معنى التشهير بالمهجو إذا كان يعني بالدواهي قصائده ، وعن معنى التهويل والتخويف إذا كان يقصد إلى مصائب الحرب وويلاتها التي لا يعترض نزولها على المهجو معترض ، ولا يعجزها شيء من سهل أو حدب . وقد تعانقت هذه الاستعارة مع استعارة أخرى في قوله : ﴿ وأحقّ أنْ يُرمى بداهية ﴾ التي تقدمت في صدر البيت ذاته : إذ استعار للداهية الرميَ على سبيل الاستعارة المكنية ، حيث شبّهها بالسهم في الإصابة والألم الحاصل في كلٍّ ، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الفعل (يرمي) على التبعية . فالسهم قادر على تحقيق عزة النفس وتحصين الذات والقبيلة من المخاطر ، ومن ثمة نستشف أن الحرب قد تكون إيجابية – في نظر أوس – إذما سُخّرت لتحقيق المجد وحماية العرض .

إن لجوء أوس إلى تكثيف استعاراته بأن قوّى الأولى بالثانية إنما هو لإخراج معانيه من الابتذال إلى الطرافة ، ولتحصين إحداها الأخرى بغية تحميل الكلام القليل المعانيَ الكثيرة ، وللمبالغة في تهويل نفس المخاطَب وتخويفه ، ولإنتاج خطاب يتجاوز المألوف وينزاح عنه درجات ، إذ كلما ابتعد عن العادي المعتاد درجةً ، تعمّق في الشعرية درجةً ، وكلما تحقق ذلك كان أجمل وأعجب وأبدع وأطرب .

ويقول أيضا في وصف كتيبة : (طويل)

وَجِئْنَا بِهَا شَهْبَاءَ ذَاتَ أَشِلّةٍ
لَهَا عَارِضٌ فِيهِ المَنِيَّةُ تَلْمَعُ(٢)

---

(١) ديوانه ، ب٢٢-٢٣ص٤ . بنو لبينى : من بني أسد بن وائلة ، وقد هجاهم أوس في مواضع علة . الحدب : الغليظ من الأرض . الدواهي : المصائب ، وقد تكون قصائده الهجائية . وطلوعها الحدب : سيرورتها في الناس .

(٢) ديوانه ، ب٦ص٥٨ . بها : يعني الكتيبة ، وقوله : شهباء ، أي : عظيمة كثيرة السلاح . الأشلة : الدروع أو الأثواب تُلبس تحتها . والعارض : ما سدّ الأفق من سحاب وغيره ، وهو هنا الغبار المتطاير من اندفاع الكتيبة . والمنية : يقصد بها السيوف .

فشبه السيوف بالموت ، والمانع من إرادة المعنى الحقيق هو قوله : تلمع ، واللمعان للسيوف لا للموت ، فحذف المستعار له بعد أن أبقى على الفعل (تلمع) الدال عليه ، مع التصريح بالمستعار منه (الموت) على سبيل التصريحية ، ولأن الوصف باللمعان يلائم المستعار له فهي مجردة .

والصورة هنا مستمدة من الطبيعة الغاضبة التي تتلبد فيها السماء وترعد وتبرق إيذانا بالسيول التي قد تجرف كل ما يعترضها ؛ فأسقطها على صورة الكتيبة التي تسد الأفق بعدتها وعددها ، فلا يدل عليها غير ارتجاج الأرض بوطءِ أقدام الخيول والفرسان ، ولمعان السيوف والدروع والسلاح جملة ، فكأنها سحابة ماطرة تتقدم على الأرض لا يعترض سبيلها معترض .

وهكذا أكسبت الصورة الاستعارية المعنى حَمولةَ التهديد والترهيب والتفزيع ، وذلك لبث الرعب في نفوس الأعداء والتأثير سلبا في معنوياتهم ، فيسهل هزمهم ويتيسر الانتصار عليهم . إذاً ، أليست الاستعاراتُ خدمَ المعاني وحُسنا أسلوبيا يتحقق بما يجريه من خرق للصور العادية؟

يقول أوس أيضا : (طويل)

وإنّي امـرؤٌ أَعْـدَدْتُ للحـربِ بعـدمـا
رأيتُ لهـا نابًا من الشـرِّ أَعْـصَـلا
أَصَمَّ رُدينيـا كـأنّ كُـعـوبه
نوى القَسْبِ عَرّاصًا مُزَجًّا مُنَصَّلا (١)

فاستعار للحرب نابا على المكنية الأصلية الترشيحية ، وقوّاها بالأسلوب الخبري المؤكد بـ (إن) في مقدمة البيت ، وبالفعل (رأيت) الدال على اليقين ، كما حسّنتها موسيقيا بتوالي الهمزة في (إنّي ، امرؤٌ ، أَعْدَدْتُ ، رأيتُ ، أَعْصَلا ، أَصَمَّ ، كأنّ) ، وهو حرف دال على الغصة وحبسة الكلام وتردده في الخروج ، ما يتناسب وحالَ المتعرض للحرب تخونه الألفاظ ويتعسر عليه الكلام ، وبالحرف الصفيري]س][ص [في (أَعْصَلا ، أَصَمَّ ، القَسْبِ ، عَرّاصًا ، مُنَصَّلا ، ومُزَجًّا كذلك) ، وهو صوت تتضمنه الأسلحة وأصواتها ، مثل : السيف ، الصليل ، السهم ، السمهري ، القوس . . . إلخ .

---

(١) ديوانه ، ب٧-٨ص٨٣ . أعصل : أعوج . كعوبه : عقده . نوى القسب : تمر يابس نواه مر صلب . عراصا : شديد الاضطراب . مزجّى منصّل : له حديدة في أسفله وسنان في رأسه .

واستعارة الناب للشدة ومواقف الحزم مما يتردد عليه أوس بين الحين والآخر[١] .

وقد أخذ زهير المعنى السابق من أستاذه أوس فأنشد : (طويل)

إذا لَقِحَتْ حربٌ عَوانٌ مُضِرَّةٌ
ضَروسٌ تُهِرُّ الناسَ أنيابُها عُصْلُ[٢]

وهذا البيت الشعري يحفل باستعارات توالت متراكمة متجاورة ، وهي :

* الاستعارة ١ : شبه الحرب بدابة ولود فحذف المشبه به وأبقى على لازم من لوازمه وهو (لقحت) على سبيل المكنية التبعية (إذ جرت في الفعل) التجريدية (إذ لاءمت المستعارَ له الصفاتُ : عوان مضرة ضروس) ، وذلك ليدل على شدة الحرب وقوتها . وضَرَبَ اللقاح مثلا لكمالها وشدتها كما يقول الأعلم[٣] .

* الاستعارة٢-٣-٤ : شبه الحرب بحيوان مفترس لعله الأسد ، فحذف المشبه به واحتفظ بثلاثة لوازم من لوازمه ، أنتج كل لازم استعارة . الأولى لازمها صيغة المبالغة (ضروس) ، وإذ هو من المشتقات فالاستعارة مكنية تبعية . والثانية لازمها الفعل (تهرّ) على سبيل المكنية التبعية كذلك . والثالثة لازمها الاسم الجامد (أنياب الموصوفة بـ«عصل») على سبيل المكنية الأصلية الترشيحية . وهذا التكثيف الاستعاري هو ما جدد الصورة المأخوذة من أوس ومُنِحت على إثره مكانة خاصة بها لا ينازعها فيها منازع . كما أن تكثيف نعوت الحرب مع نغمة التنوين التي جاءت قفلا لها في (حربٌ- عَوانٌ- مُضِرَّةٌ-ضَروسٌ) ، ومع الجملة الفعلية الواصفة لوحشية الحرب ، بألفاظها التي تتضمن النون أيضا (تُهِرُّ الناسَ أنيابُها عُصْلُ) ؛ قد قوّى الصورة الاستعارية وعمّق معاني التهويل والترهيب التي يُغيِّيها الشاعر من هذا التأليف ، ونمّق بنية البيت النغمية الجمالية برمتها .

---

(١) من ذلك قوله : (طويل)

وإنْ مُقْرَمٌ منّا ذَرَا حَدُّ نابِهِ   تَخَمَّطَ فينا نابُ آخرَ مُقْرَمِ

(ديوانه ، ب٢٩ص١٢٢) .

(٢) ديوانه ، ب١٦ص٣٦ . ولقحت : حملت . والعوان : التي ليست أولى . وضروس : عضوض سيئة الخُلُق . والناب العصل عند البعير : المعوج حين يسنّ ، يريد : طال أمد الحرب وامتد .

(٣) شرح الديوان ، ٣٦ .

وفي موقف الحرب وأهوالها وويلاتها أنشد أوس : (طويل)

لَعَمْرُكَ إنّا والأحاليفُ هَؤُلا

لفي حِقْبَةٍ أظْفارُها لم تُقلَّمِ [(١)]

فاستعار للحرب أظفارا وجعلها غير مقلمة إبانة عن شدتها . فشبه لحظة الحرب بحيوان ضار كالأسد ونحوه ، ذي مخالب وأظافر طويلة حادة فتاكة . وجعْلُ الأظافر غيرَ مقلمة أدعى إلى التعبير عن استعارِ الحرب واشتعالها ، وعن فتكها بالمتحاربين فتكَ الضواري ذوات الأظافر بغيرها . والعلاقة الجامعة هي المشابهة في الفتك وسفك الدماء في كل من المستعار والمستعار له . ثم حذفَ المستعار منه ورمز إليه بشيء من صفاته وهي الأظافر التي لم تقلم على سبيل الاستعارة المكنية ، ولأن هذا الوصف يلائم المستعار فهو ترشيح ، ولأن لفظ (الأظفار) الذي جرت فيه الاستعارة اسم جامد فهي استعارة أصلية . والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيق لأظافر الوحش إلى المعنى العارض حالية ، إذ إن الحال المفهومة من سياق الكلام تدل على أن المراد هو المعنى العارض لتشابه الطرفين في الفتك بالأرواح . فأفادت الاستعارة في هذا البناء معنى التهويل من أمر الحرب . وقد شهد لأوس بالسبق إلى هذه الاستعارة غير واحد . قال الأعلم الشنتمري : « وأول من كنّى بالأظفار عن السلاح أوس بن حجر ، في قوله : (البيت) ثم تبعه زهير والنابغة» [(٢)] .

وبيت زهير الذي تبع فيه نهج أستاذه أوس في استعارة الأظفار هو : (طويل)

لَدى أسَدٍ ، شاكِي السّلاحِ ، مقذّفٍ

لَهُ لِبَدٌ ، أظفارُه لمْ تُقَلَّمِ [(٣)]

ولكن زهيرا جدّد في منحى الاستعارة بأن عمد إلى تحصينها من الابتذال

---

(١) ديوانه ، ب٢٠ص١٢٠ .

(٢) ديوان زهير ، ٢٢ . وأما ما يقصده الأعلم من شعر النابغة فهو قوله : (كامل)

وبَنو قُعَينٍ ، لا محالةَ أنّهمْ   آتُوكَ ، غيرَ مُقَلَّمي الأظفارِ

(ديوان النابغة الذبياني ، ١٠٣ . شرح وتعليق الدكتور حنا نصر الحتي) .

(٣) ديوانه ، ٢١ . أراد بقوله : «لدى أسد» الجيشَ ، فحمل البيت على الأسد . وشاكي السلاح : أي سلاحه شائكة حديدة . ومقذف : غليظ كثير اللحم . واللبد : جمع لِبدة وهي زُبْرة الأسد ، والزبرة شعر متراكب بين كتفيه . وأراد بالأظفار السلاح كأنه يقول : سلاحه تام حديد .

بأخرى تجاورها وتقويها احتواها صدر البيت ، حيث شبّه الجيش بالأسد الغليظ ذي الزبرة الكثيفة بين كتفيه لعلاقة المشابهة في القوة والشجاعة والاندفاع في كلٍّ ، ثم حذف المشبه وأبقى على ما يدل عليه وهو قوله : شاكي السلاح ، مع التصريح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية المطلقة . وصدر البيت تجريد لأنه وصف يلائم المستعار له وهو الرجل الشجاع ، وعجُزه ترشيح لأنه وصف يلائم المستعار منه وهو الأسد الحقيقي . قال القزويني : «وقد يجتمع التجريد والترشيح كما في قول زهير : (وأنشد البيت) ، والترشيح أبلغ من التجريد لاشتماله على تحقيق المبالغة ، ولهذا كان مبناه على تناسي التشبيه حتى إنه يوضع الكلام في علو المنزلة وضعه ، وفي علو المكان»[1] ، كما أن «أجلَّ الاستعارات الاستعارة المرشحة»[2] .

إن الصورة الاستعارية تجددت بهذا التكثيف ، وتحصنت بتلك المجاورة ، وخرجت من الاستهلاك والابتذال إلى الطرافة والغرابة والجدّة . ومن ثمة يمكن أن نزعم أن الأوسيين لا يكتفون بإعارة الأساليب الجمالية البيانية من بعضهم وحسب ، وإنما يعملون على إخضاعها للتصرف والتجديد حتى تسكن إلى المعاني وقد لبست حلة جميلة بديعة غير التي كانت عليها حين إعارتها .

ومن استعارات بشامة بن الغدير الصائبة المفيدة قوله : (متقارب)

٢٨- وخُبِّـرْتُ قـومي ، ولم ألقَـهمْ ، أجَـدُّوا على ذي شُـوَيْسٍ حُلولا

٢٩- فـإمّـا هلكْتُ ولم آتِهِمْ فـأبْلِغْ أمـاثِلَ سَـهْمٍ رسـولا

٣٠- بِأنْ قَـوْمُكُمْ خُـيِّـروا خَـصْلَتَيْـنِ كلتـاهمـا جَـعلوها عُـدولا :

٣١- خِـزْيُ الحَـيـاة وحَـرْبُ الصـديق وكلٌّ /أ أراهُ طعـامـا وبيـلا

٣٢- فـإنْ لم يكنْ غـيـرُ إحـداهـما فـسيـروا إلى الموت سيـرًا جـمـيـلا

---

(١) الإيضاح ، ٢٨٢ .

(٢) تحرير التحبير ، ٩٩ .

٣٣- ولا تَقْـــعُـــدوا وبِـكـمْ مُنَّةٌ
كـــفـى بـالحــوادثِ للمـــرءِ غُــولا
٣٤- وَحُـشُّـوا الحـروب إذا أُوقَـدتْ
رمـاحـا طِوالا وَخَـيـلاً فُـحـولا [1]

يهدف بشامة بن الغدير في هذا المقطع إلى تحريض قومه بني سهم بن مرة على أن لا يخذلوا حلفاءهم الحُرَقة -بضم ففتح- ، وهم بنو خُمَيّس بن عامر بن جهينة ، وكانوا حلفاء لبني سهم ، فلما همّت بهم بنو صرمة بن غطفان خافوا ألا ينصرهم بنو سهم فانصرفوا ، فلحقهم الحصين بن حمام المري فردهم وشد الحلف ، ثم أكده بشامة بهذه القصيدة [2] .

وتنبني الصورة الفنية في هذا المقطع على الاستعارة والتشبيه البليغ ، وقد تعاضدا معا في القيام بوظيفة تأثيرية في المخاطَبين لدفعهم إلى التراجع عن التسليم بالأمر الواقع والعودة إلى المواجهة والوفاء بالالتزام المؤسس على حماية الأحلاف عند الشدائد والأخطار . ثم بوظيفة جمالية تجاوزت الإقناع إلى الإمتاع ، بأن حققت الالتذاذ بجمالية الصور وحسن التشكيل الفني للجوانب النفسية للمستهدف بالحرب وللفارّ من نارها .

ولهذه الغاية جلب بشامة للمعاني النفسية الباطنية المعنوية ألفاظا ترفل في الحسية وتقوم على التشخيص والتجسيم ، فشبه مرارة العار والخزي ومعاركة الصديق ، وهي من المعنويات التي تؤثر في النفس وتحزّ في القلب فتؤلمه وتوجعه ، بمرارة الطُّعوم التي لا يستمرئها الذوق ولا يستطيبها اللسان ، تشبيها بليغا .

وفي الصورة الثانية يحث بشامة قومه على المضي نحو الموت ، والموت شيء غير

---

(١) شعر بشامة ، ٢٢٤-٢٢٥ (المورد) ، والمفضليات ، ٥٩ . ب٢٨ : أجلوا : أحدثوا أمرا جديدا فارتحلوا إلى أرض غير أرضهم . وذو شويس : مكان . حلولا : مقيمين . ب٢٩ : سهم : قومه . وأماثلهم : خيارهم . ب٣٠ : عدولا : جورا ، عدلوا فيها عن الحق . ب٣١ : خزي الحياة : العار . والطعام الوبيل : غير المستمرإ . ب٣٣ : المنة : من الأضداد ، تفيد معنى القوة والضعف ، وهي هنا القوة . الغول : ما غال الشيء فذهب به ، يحرض قومه على القتال فيقول : لِمَ تُعْطَوْن الضيمَ والموتُ لابد أن يغتالكم . ب٣٤ : حَشُّ النار : إيقادها ، يقول : أوقدوا لعدوكم كما يوقد لكم .

(٢) المفضليات ، ٥٥ . والهامش (٢٩) ص ٢٢٤ من المورد .

مدرك ولا مجسم أو مشخّص يقصده القاصد يطلبه أو يعاركه ، وإنما يريد المسير نحو ساحة الحرب التي تتسبب في الموت . فتراه يشبه الحرب بالموت لأنها أداته ، ثم يحذف المشبه ويصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية . ولأن لفظ الموت الذي جرت به هو مصدر مشتق من الفعل ، فالاستعارة تبعية . والقرينة مقالية لأن السير يكون للحروب في ساحتها لا للموت التي لا يعلم أحد أين وكيف يدركه ، فلفظ (سيروا) منع من إرادة المعنى الحقيق الذي لا يصح أن يكون الموت وجهة له . وقد أفادت الاستعارة ترغيب العدو وتفزيعه ، إذ إنه لما تقرع مثل هذه العبارات مسامعه سيستعلم أن التمكّن من هدفه بعيد المرام ، وأنه ممتنع لاتصافه بالشجاعة والاستعداد للموت والقتال .

وفي البيت الأخير نرى بشامة يشبه الحروب بالنار المتلظية التي تأتي على الأخضر واليابس لجامع الالتهام وقتل الحياة في كلّ ، ثم يحذف المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه وهو (حُشّوا)التي تعني : أشعلوا [وأوقدت) على سبيل الاستعارة المكنية ، وهي تبعية إذ جرت في الأفعال (حشّ وأوقد) . فابتغى بشامة تهويل العدو من ناحية ، وتحريض قومه على المواجهة من جهة ثانية ، فاجتمع له الحسنان بهذه الصيغ .

ولا نريد أن نتوقف عند هذا الحد دون أن نتبين بعض الأمور الأخرى التي أسهمت في إبداع الدلالة وتقوية المعاني التي جاء التشبيه البليغ والاستعارة لأجل الكشف عنها . فمن تلك الأمور حرص بشامة على تخيّر ألفاظ بعينها دون أخرى بديلة ممكنة لأداء المعنى : أنظر - مثلاً - إلى قوله في البيت الأخير : «وَحُشّوا» بدل «وَشُبّوا» وهما على معنى واحد : نقول شَبَّ النارَ أو حشّها بمعنى أضرمها[1] ، كما أنهما على الوزن (فعولن) نفسه ، إذاً ما الفرق؟

تحتوي لفظة «حشوا» في بنيتها على حرف له أهميته الدلالية في تشاكله مع باقي حروف الألفاظ الأخرى المكونة للبيت ، حرف لا تحتويه لفظة «شبوا» وهو حرف الحاء . لقد حقق تخير بشامة لهذا اللفظ دون غيره تكريرَ حرف الحاء وتشاكلَه إلى

---

(١) جاء في اللسان (حشش) : حشّ النارَ يحُشّها حشّاً : جمع إليها ما تفرق من الحطب ، وقيل : أوقدها (. . .) وحَشّ الحربَ يحشّها حشّاً : كذلك على المثل إذا أسعرها وهيجها تشبيهاً بإسعار النار . وفي مادة (شبب) يقول : شبّ النارَ والحربَ : أوقدها (. . .) وشَبَّةُ النار : اشتعالها .

جانب الألفاظ الأخرى الحاملة له (الحروب ،رماحا ، فحولا) . وهذا التكرير منح البيت قوة موسيقية أذكت المعنى بقيمة مضافة تتناسب وموضوع الحرب وما يذوقه الناس بشأنها من حسرة موت وحرقة فراق وحرّ جرح . والحاء حرف حلقي «ويتميز صوته في كثير من الألفاظ التي يقع فيها بدلالته على الطعم اللاذع المؤثر»[1] .

ثم انظر إلى قوله : ﴿خِزيُ الحياة وحَرْبُ الصديق﴾وتساءل معي : أما كان ليقول مثلا : وعَرْكُ الصديق ، أو : وَغَزْوٌ ، أو : وقتْلٌ ، أو ما شابه . . . وهي كلها ألفاظ خَدَمٌ للمعنى المراد ؛ ولكنه ما كان ليتحصّل على بلاغة موسيقية كتلك التي تحصّلتْ له مع اختياره ذاك ، والذي خدم الدلالة وقوّى النغم في آن ، اعتبارا أن بنيته تحوي حرف الحاء المتشاكل مع «الحياة» التي سبقته وأفادت معه معنى المطابقة ؛ لأن الحرب أداة للموت التي هي نقيض الحياة . أو لنقل : الحرب وسيلة لإنهاء الحياة .

كما أن ركوبه بحر المتقارب الذي يتشكل من ثمانية أجزاء تتكرر فيها (فعولن) بذاتها ، منح القصيدة موسيقى عجيبة بديعة ، إذ إن تكرار أوزان بعينها ثماني مرات في البيت الواحد يستدعي ألفاظا تتشاكل حركاتها وسكناتها تشاكلا مرتبا ، يجعل تلفظ القصيدة أشبه يعزف لحن مؤلَّف منتظِم على آلة موسيقية ، لا تغادره حتى تنتهي تلك السمفونية الرائعة .

ثم إن بشامة بعد أن وطّأ ومهّد في الأبيات الأربعة الأولى لقبيلته بما يؤكد به أن الفرار والإخلال بالعهد والتخلفَ عن نصرة الحليف هو خزي لا يرتضيه الكريم لنفسه ؛ نجده يكثف من الأساليب الإنشائية الطلبية ، فتطالعنا أفعال الأمر والنهي متوالية تباعا منذ بداية عجز البيت ما قبل البيتين الأخيرين حتى النهاية ، فترى النهي في : لا تقعدوا ، والأمر في : سيروا ، حشّوا ، وفي البيت الثاني : أبلغْ . وقد أفادت تلك الصيغ معنى الإرشاد والتوجيه نحو القرار الصائب لقومه وهو الإقبال على المواجهة ، وأفادت –في المقابل– تهديد العدو بأنْ أدت معنى الاستعداد والكف عن التردد والاستسلام الذي كان قبلاً .

لذلك نرى بشامة بن الغدير ينظر في تأليف المعاني الحبلى بالدلالات الجانبية الكثيفة وإخراجها إخراجا لطيفا دقيقا ، دون أن يغض طرْفه عن أي مؤثث من المؤثثات التي من شأنها تقويتها وتزكيتها ، من تشبيه بليغ ، واستعارة مصيبة ، ولفظ

---

(١) إبداع الدلالة . د/محمد العبد ، ٢١ .

مُتَخَيَّر ، وأساليب بديعة موحية ، وموسيقى عذبة رتيبة . . . إنه يؤلف المعاني ويغازل البلاغة الجمالية في الآن ذاته بحثا عن التفرد الإبداعي والفني .

ولئن استعار أوس للحرب أظفارا غير مقلمة تعبيرا عن ضراوتها وخطورتها ؛ فإن زهيرا قد ابتكر مستعارا آخر هو الضرس ، نزع بواسطته إلى التخلي عن الصور المستهلكة ، وتوليد صور جديدة بديعة . يقول : (طويل)

خُـذُوا حظَّكمْ ، يا آلَ عكْرِمَ ، واذكُـروا
أَواصِــرَنَا والرَّحْمُ ، بالغـيْـبِ ، تُذكَـرُ
خُــذُوا حظَّكمْ منْ وُدِّنا ، إنَّ قُــرْبَنا ،
إذا ضَـرَّسَـتْنا الحـرْبُ ، نارٌ تَسَعَّـرُ (١)

يشبه زهير الحرب بضار من الضواري آكلة اللحوم (وكانوا يشبهون بالأسود غالبا) ، ثم حذف المشبه به واستبقى صفة من صفاته وهي الأضراس على سبيل الاستعارة المكنية ، وأجرى الاستعارة بالفعل (ضرّستنا) على التبعية ، ووصف المستعار له (الحرب) بالنار المستعرة على التجريد . ثم حصّن هذه الاستعارة بأخرى جاورتها وقوتها حتى إذا ما ذبلت الأولى وتآكلت وتلاشت ، ظهرت الثانية لامعة قوية فشدّت عضدها وحصّنتها . وهكذا نراه يشبه حرّ الأذى الذي يلحق كل من اقترب من قبيلته أو أراد غزوها بالنار المستعرة ، فحذف المستعار له وصرح بالمستعار منه على سبيل الاستعارة التصريحية . ولأنه أجراها على اسم جامد وهو النار فهي أصلية ، ولأن الوصف (تسعّر) لاءم المستعار منه فهي مرشحة . كما أن الصورة الاستعارية -شأنها شأن الاستعارات السابقة- حسية مدركة بصريا ، وإن جاء بعضها مجردا . وهو ما يحظى بتلميع الصور وإخراجها من الخفاء إلى التجلي الذي يمكن إدراكه ، وهي سمة يتلاقى فيها الأوسيون جميعهم ، وقادت النقاد إلى اعتبارهم أنموذجا في الشعر التصويري .

كما لجأ زهير إلى تكثيف الاستعارات والمزاوجة بين أقسامها دفعا بالخطاب نحو أسمى مراتب الخرق والانتهاك للشائع المألوف . وحقق ذلك بأن زكّى استعاراته بالإنشاء الطلبي المؤسس على أسلوب الأمر (خذوا) الصادر على جهة الاستعلاء ،

(١) ديوانه ، ب٣-٤ ص١٥٩-١٦٠ .آل عكرمة : قبيلة كانت تريد الإغارة على غطفان قوم زهير . الأواصر والرّحم : القرابات التي بين قوم زهير وآل عكرمة . وتسعّر : تتّقد .

وبالأسلوب الخبري الطلبي المؤكد بأداة واحدة (إنّ قربنا نارٌ) ، وبالشرط (إنَّ قُرْبَنا إذا ضَرَّسَتْنا الحرْبُ نارٌ تَسَعَّرُ) ، وبالتقديم والتأخير حين قدم جملة الشرط على إتمام جملة (إن) واسمها وخبرها ، إذ ترتيبه الأصل هو : (إنَّ قُرْبَنا نارٌ تَسَعَّرُ إذا ضَرَّسَتْنا الحرْبُ) . أو : (إذا ضَرَّسَتْنا الحرْبُ إنَّ قُرْبَنا نارٌ تَسَعَّرُ) ، فقدّم (ضَرَّسَتْنا الحرْبُ) التي تعني عضّتنا بأضراسها ، وهو مَثَل للشدة ، للاهتمام بأمر الحرب ولفت أنظار المخاطَبين إلى عواقبها ، وللإبانة عن شدة جانب زهير وقومه في حال العراك .

فأنت ترى أن كل هذه الأساليب والتراكيب انسجمت في نظم بديع ، ونسج لطيف . وأنت ترى أنه أخرجها من أي معنى قد تدل عليه إلى مقتضى واحد تجتمع كلها لتؤديه ، وهو التهديد والتخويف والتهويل من شأن تلك الحرب التي ستكون كالنار المستعرة إن تجرأ أحد على إيقادها وإيقاظها . وهو ما سيزرع الهلع والتردد في نفس العدو فيتراجع عما أزمع الإقدام عليه . وبذلك نستخلص أهمية الشعر في العصر الجاهلي في إشعال الفتن أو إطفائها ، فهو سيف ذو حدين مثلما يُسَنّ للحرب يُتغنّى به للسلام .

ومن بديع استعارات زهير التي أفادت التخويف الترهيب قوله يهجو قوم بني عُلَيْم : (وافر)

لَقَدْ زارَتْ بُيوتَ بَني عُلَيْم ،
مِنَ الكَلِماتِ ، آنِيَةٌ مِلاءُ (١)

جعل قصائده النارية التي هجا بها أولئك القوم بمثابة آنية ملأى بطعام مرير غير سائغ ، طَعِمُوه على مضض مكرَهين فألهب حلوقهم وأحشاءهم بمرارته . والاستعارة ههنا مكنية أصلية . والتصريح بالأعلام في الهجاء زيادة في التقريع والتشهير بالمهجو ، وليس ذكر اسم القبيلة هنا إلا لهذه العلة . والأوسيون ، على الجملة ، مولعون بذكر أسماء الأعلام من الناس والقبائل والأمكنة . . . وكل مقام ذكروها فيه تجلّت الإضافة الدلالية وتبدّت القيمة الفنية ، تقريعا أو تلميعا عندما يتعلق الأمر بأسماء القبائل أو الشخوص ، وتحديدا جغرافيا لغاية التذكر أو رسم مناطق الرعي والنفوذ أو التأريخ للأيام والوقائع كلما تعلق الأمر بالأعلام من الأمكنة . وهذه السمة

---

(١) ديوانه ، ب٤٩ص١٤١ . الكلمات : يعني قصائد الهجو ، والعرب تسمي القصيدة كلمة . آنية ملاء : مملوءة شرا من الهجاء .

- حقيقة - تتوسع لتشمل كل الشعر العربي القديم .

ويأبى كعب بن زهير إلا أن ينهج سبيل والده في الاستعارة من معجم الطعوم ما يشي بما يلقاه العدو من المرارة جراء عدائه ، وفي ذلك يقول : (وافر)

فَـــأَبْلِغْ إنْ عَـــرَضْتَ بِنا رســـولاً

أَبا المَمْـلوحِ إنَّ لَـهُ جَـــــــلالاَ

أَمُـــــودٍ خَلْفُكُمْ هَـرَمــــاً وَلَمّــا

تَذُوقـــوا مِنْ عَـــداوَتِـنا وَبالاَ (١)

يقول : أتراكم تودي وتهلك جماعتكم بما فيها أولادكم ، ولم تذوقو من عداوتنا ما ينكلكم ويكون وبالا عليكم . وإنما يتوعدهم ويتهددهم . وقد تحقق للشاعر ما قصد بإجراء الاستعارة ؛ حيث شبه النكال بالطعم الوبيل فحذف المشبه به وأبقى على لازمه المفاد من الفعل «تذوقوا» على سبيل المكنية التبعية .

ولكعب قوله متفاخرا : (كامل)

إنِّي امـرؤٌ أَقْني الحَـيـاءَ وشـيـمـتي

كَـرَمُ الطبـيـعـةِ والتَّـجنُّبُ للخَنَا

مِنْ مـعـشـرٍ فـيـهمْ قُـرُومٌ سـادةٌ

ولُيـوثُ غـابٍ حينَ تَصْطَرِمُ الوغى (٢)

فجعل سادة معشره ليوثا مجازا ، وجعل للحرب اضطراما وليس لها - على التوسع . فكثف الاستعارات للتقوية والتحصين وإظهار الشاعرية والقدرة على الإبداع والتصرف في فنون القول . فجاءت الاستعارة الأولى تصريحية أصلية والأخرى مكنية تبعية ، وأخرجهما معا إخراجا بصريا حسيا . أفادا من خلاله ، إلى جانب التباهي والتفاخر ، التخويفَ والتهويلَ ؛ إذ إنه يبتغي إبراز صورة قومه في مظهر القوة والشجاعة والإباء حتى يزرع الهلع والخوف في نفس أي طامع في استهدافهم .

---

(١) ديوانه ، ٢٠٥ . الجلال : العظمة والهيبة . الهمزة في «أمودٍ» للاستفهام ، والمودي : الهالك . الخَلْف : الأولاد ، وقال الأصمعي : النسل الرديء .

(٢) ديوانه ، ٢٢٣ . والقروم : واحدها قَرْم ، والقرم من الرجال : السيد . تصطرم الوغى : تنشب الحرب وتستعر .

ويقول الحطيئة : (طويل)

أَلا هلْ لسَهْم في الحياة فإنَّني
أرى الحربَ عنْ رُوقٍ كوالحَ فُرَّت [(١)]

فعمد إلى تشبيه الحرب بحيوان مفترسٍ ذي أنياب وأسنان طويلة يمزق بها الفرائس ، فحذف المشبه به ورمز إليه بالرّوق (الأنياب أو الأسنان الطوال) على سبيل الاستعارة المكنية . وهي أصلية إذ أجراها على الجامد ، ولأن الافترار صفة ملائمة للمستعار منه فهي مرشحة .

الاستعارة أفادت في هذه البنية معنى التهديد والوعيد لتفزيع العدو وترهيبه ، وهذا المعنى قريب مما ذهب إليه أوس حين استعار للحرب نابا ؛ ولكن الحطيئة جدد وتصرف . فقد أسهمت البنية اللغوية للبيت بأسره في تقوية معنى التهديد والوعيد ، لما تضمنه من إنشاء طلبي أدّته بنية الاستفهام (هل لسهم . .) ، وخبر مؤكد (إنني . .) المتبوع بالفعل الدال على معنى اليقين لإثبات التأكيد مرة أخرى (أرى) . ثم إن حرصه على المطابقة بين (الحياة) وبين (الحرب التي هي سبيل إلى الموت) منح البنية الاستعارية خصوصا ، والصورة عموما ، معنى التخويف من المصير الآتي . ثم إن جَعْلَ الحطيئة الحياةَ في شق من البيت والحرب في الشق الثاني ، مع تقديمه الحياة على الموت في الترتيب ، أعطى به المخاطَبَ فرصةَ الاختيار بين ما هو عليه حينذاك وهو الحياة ولذلك قدّمها إذ لايزال سهم هذا يتمتع بها ، وبين الحرب التي ستأتي بعدُ فتهلكه ولذلك أخرها إذ تسبقُ الحياةُ - دوماً- الموتَ والفناء . وهي صور عبثية فيها تأمل وفلسفة . كما تقوّت المعاني بالموسيقى الداخلية عن طريق توالي حرف الحاء في (الحياة ، الحرب ، كوالح) الدال على الطعوم اللاذعة للحلوق ، ومنها طعم الحرب المرّ ، وعن طريق تكثيف حركة الفتح (١٧ مرة) والكسر (٩ مرات) أكثر من الضم (مرتين) ، والمعلوم «أن الفتح والكسر يتسمان باللطافة والجمال ، بخلاف الضم التي

---

(١) ديوانه ، ب٧ص٥٣ . في الحياة : أي في الصلح والسلم وإلا هلكوا . وسهم : من بني عبس ، هو سهم بن عوذ بن غالب قُطيعة بن عبس . وفُرّت : أي افترّت عن أسنانها ، وذلك عندما تكشّر عنها فتبرز حادة صلبة . والكالح : الذي برزت أسنانه وخرجت لشدة الحرب .

نجد فيها شيئا من الخشونة والقوة»[1] ، فمازال في موقف التلطّف مع سهم هذا وإلا لما منحه حق التخير بين السلم والحرب .

ولذلك نجد الحطيئة يتّبع نهج شعراء مدرسته الكبار ويسعى إلى التجديد في تأثيث صوره الفنية الاستعارية بكل ما من شأنه تقويتها وتحصينها وبعث الحياة في معانيها من الأساليب المختلفة ، وألوان الموسيقى الداخلية المعبرة .

ويقول أيضا : (طويل)

عَلى كُلِّ مَحْبوكِ المَراكِلِ سابحٍ
إذا أُشْرِعتْ للموتِ خَطِّيَّةٌ سُمْرُ [2]

يصف الحطيئة في هذه الصورة انطلاق قبيلة بني عبس على خيولها القوية المسرعة المدربة على الكر والفر ، والتي يخلو عدوها من أي عيب ، لإنجاد قبيلة بني بجاد . فصوّر هذه اللحظة الحاسمة الحرجة تصويرا حركيا حسيا تكفلت الاستعارة بتشكيله . فشبه الشاعر الموت المحدق بسفينة راسية لا تسبح إلا برفع شراعها الذي هو عبارة عن رماح خطية على سبيل الاستعارة المكنية التبعية . «إنها صورة عجيبة ومثيرة مصدرها خيال خلاق ، جعل الموت سفينة شراعها رماح هندية . وبذلك يتحقق الانحراف المطلوب داخل العمل الشعري ، إذ كسر الحطيئة أفق انتظارنا وحلق بنا في عالم غريب : الموت = سفينة لها شراع من رماح هندية»[3] .

إن وجه الغرابة في هذه الصورة يتجلى في اتساع المسافة الفاصلة بين طرفي التشبيه ، أو بين المستعار منه والمستعار له في البنية الاستعارية ، تلك المسافة التي استطاع الحطيئة اختزالها وتقريبها بخلق علاقات جامعة بين الطرفين المتباعدين .

---

(١) أسرار النص : مقاربة بنيوية منفتحة . الدكتور محمد الواسطي ، ص٨١ . وفي الأصل خطأ غير مقصود وفيه : «أن الضم والكسر يتسمان باللطافة . . . بخلاف حركة الضم . . .» ، والصواب ما ثبت ، وهو مراد المؤلِّف لا شك في ذلك .

(٢) ديوانه ، ب١٥ص٨٣ . المحبوك : شديد الفتل ، يصف فرسا . والمراكل : موضع عِقْب الفارس . سابح : شديد العدو لا عيب في خطوه . الخطية : رماح منسوبة إلى الخط ، وهو مرفأ السفن بالبحرين تنسب إليه الرماح لأنها تحمل من الهند إلى هذا المرفإ . وسُمْر : نعت للخطية .

(٣) التشكيل الفني لدى شعراء المدرسة الأوسية : دراسة في الصورة الشعرية عند الحطيئة . أطروحة جامعية لنيل الدكتوراه . إعداد الطالب زياني بنعيسى ، ص ٢٠٢ . (رسالة مرقونة) .

«فالسفينة رمز النجاة من الموت ، كما أنها رمز الموت المحقق في بعض الأحيان ، لأنها في عباب البحر عرضة للهلاك في أية لحظة . لكن السفينة المقصودة في البيت توحي بالموت إذ هي مزودة بشراع على شكل رماح . فالشاعر جسد لنا الموت عبر صورة معبرة ومثيرة مصدرها خيال يتجاوز الواقع الموضوعي ليضع لوحات غير معقولة لكنها تعج بالشعرية والجمال الفني (. . .) لذا فالصورة تعيش في سياق الحرب ووسائلها ، لكنها تتجاوز هذا العالم لتصب في عالم الموت»[1] .

وإنني أزعم أن في قول الحطيئة في صفة الفرس : «مَحْبوكِ المَراكِلِ سابِح» استعارة أيضا . إذ يشبه حركة قوائم الفرس بحركة أيادي العائم في الماء السابح في غمراته ، لعلاقة المشابهة في الضرب بالأطراف للنجاة أو العبور السريع في كُلٍّ . ثم يخرج الاستعارة على المكنية التبعية بحذف المشبه به والإبقاء على لازم من لوازمه أتى به مشتقا على صيغة اسم الفاعل : سابح . فيكون الحطيئة قد كثّف استعاراته وحصّن كلاً منهما بالأخرى وقواها بها ، إفادة للمبالغة في التهديد وإظهارا للقوة والقدرة والفروسية . ونزوع الحطيئة – على غرار شعراء مدرسته– إلى تكثيف الاستعارات للمعنى الواحد يجعل ذلك المعنى قادرا على ضمان البقاء والسير بين الناس ، حتى إذا ما تلاشت استعارة وخبت جذوة نارها وشاعريتها بالتداول والاستهلاك ؛ برزت الأخرى تدعمها وتحفظ لها هيبتها . يقول ميشال لوغورن : «فثمة استعارات أكثر حيوية تقاوم بقوة أكبرَ تخطّيَ الزمن وتحفظ قدرتها على الإيحاء صحيحة عدة قرون بعد إتمام صياغتها . بينما تفقد بعض الاستعارات روعة التجديد بسرعة أكبر ويصبح استعمالها شائعا أكثر»[2] .

ثانيا- الاستعارة ومعاني الرقة والذاتية

١- الاستعارة ومعاني الرقة

يجنح الشعراء في عدد من المواقف لِلِّين والرقة ولاسيما في مواقف التغزل مع موضوعات النساء ، ومواقف الاستجداء والاستعطاف مع موضوعات المدح والثناء ، ومواقف الضعف والاستسلام مع موضوعات الفناء والموت ورثاء السادة والأحباب .

---

(١) السابق ، ٢٠٣ .

(٢) الاستعارة والمجاز المرسل . ميشال لوغورن . تر/ حلاج صليبا . ص١٨١ .

ولأن باع شعراء المدرسة الأوسية في التغزل بالنساء والتودد إليهن قليل ، بدليل ما أثبتناه في المبحث المتعلق بصورة المرأة عندهم من خلال أسلوب التشبيه ، ولأن التكسب بالشعر إحدى ميزات شعراء هذه المدرسة ؛ فإن جل هذه المعاني التي جنحوا فيها للتلطف واللين والرقة . . قد تضمنتها مدائحهم ومراثيهم ، وهي كثيرة في المدح لغلبته على شعرهم ، وباهتة فيما عداه[1] .

وهكذا سايرتِ استعاراتُهم مقامَ القول وأحوال الخطاب والمخاطبين ، وجارت السياق العام الذي استدعاها وجلبها جلباً لتأدية المعنى وإيصال الرسالة ، فجاءت محمّلة بالمعاني الداعمة للموضوع ، المُبِينة للغامض منها في صورة لامعة نابضة بالحسن حافلة بالجمال .

من تلك المعاني قول أوس بن حجر يرثي فضالة : (كامل)

وقَوارِص بينَ العشيرة تُتَّقى
داوَيْتَها وسَمَلْتَها بِسِمالِ [2]

فأوس هنا يسعى إلى بيان مناقب المرثي الذي كان صاحب النِّعم عليه والفضل الكبير ، وكان سيد العشيرة الذي يأتمر الناس بأمره ، الحريصَ على الألفة بينهم ودفع الخلاف الذي قد ينجم عن الكلام الجارح ؛ فشبه الكلام الذي يخلّف ألما معنويا ونفسيا بالجرح الذي يخلف ألما عضويا ، ثم شبه إصلاح المرثي بين الناس الذين تسبب الكلام غير المتزن في إيذائهم بالدواء يقع على الجرح فيشفيه ، ثم عمد إلى الجمع بين المتباعدات وخلق علاقات تشابهية عن طريق إخراج الصورة على الاستعارة المكنية التبعية التجريدية . فتلطّف للمرثي بأن أسبغ عليه معاني السيادة ورأب الصدع بين الناس والرقة ولين الجانب في التعامل معهم .

---

(١) أحصيت مجموع شعر زهير فوجدته يبلغ : ٨٩٦ بيتا ، وأحصيت أبيات المدح فألفيتها تصل حوالي : ٢٧٠ بيتا ، وهو ما يعني أن شعر المدح عند زهير يحتكر قرابة الثلث بما نسبته : ٣٠.٢٠٪ ، من ثمة يتأكد أن زهيرا شاعرُ مدح بالدرجة الأولى . (الإحصاء استهدف ديوانه بصنعة الأعلم ، مع ذيله مما رواه ثعلب وصعوداء) .

(٢) ديوانه ، ب٤ ص١٠٧ . والقوارص : جمع قارصة ، وهي الكلمة المؤذية تخالف بين أفراد القبيلة . وسملتها : أصلحتها .

ويقول زهير مادحا سنان بن أبي حارثة : (وافر)

مـــتى تأتيـــه تأتي لُجَّ بَحـــر
تَقَـاذَفُ، في غـواربِه، السُّـفينُ (١)

فشبه ممدوحه بالبحر بجامع العطاء والسخاء في كلٍّ، وربما بجامع الغموض والخطورة والتقلب في حال الحرب، لإثبات أن للممدوح بقدر لينه شدة، وهو المعنى الذي حمّله البيت الموالي إذ قال : (وافر)

لهُ لَقَبٌ، لبـاغي الخـيـر، سَـهْلٌ
وكَـــيْـــدٌ، حينَ تَبْلوهُ، مَـــتينُ

فأجرى الاستعارة على التصريحية بأن صرّح بلفظ المشبه به (البحر) دلالة على الجود والسماحة والإطعام والعطاء غير المحدود. وهذه المعاني التي أجرتها الاستعارة غرضُ الشاعر منها التلطّف للممدوح والتودد إليه. ولما أقام زهير استعارته على بنية الإنشاء الشرطية في : (متى تأتيه تأتي لج بحر)؛ فقد كان يعي أنه بصدد إغناء المنحى المديحي وتكثيف عناصر الجمال فيه، وبخاصة مع تكرير فعل الإتيان (تأتيه-تأتي) الدال على كثرة الوفود التي تستعطي الممدوح، والشاعر ذاته أحدهم.

ثم انظر إلى الرخاوة واللين والخفة الحادثة في تصويت حرف التاء وهو يتعاقب تباعا مع الألفاظ : متى، تأته، تأتي، تقاذف، لترى أن زهيرا لا يغادر استعاراته إلا بدعمها بما تلتقطه الأفهامُ من المعاني، وما تتشنّف به الأسماعُ من الطروب الإيقاعية.

ومثله قوله يمدح حصن بن حذيفة بن بدر المري : (طويل)

وأبيضَ، فَـيّـاضٍ، يداهُ غَـمـامـةٌ
على مُعْتَفيه، ما تُغِبُّ فَواضِلُـهْ (٢)

---

(١) ديوانه، ب١٥ص١٥٨. ولج البحر : معظمه. والغوارب : الأمواج. و«متى» هنا لم تعمل بسبب ضرورة الوزن.

(٢) ديوانه، ب٣٠ص٥٥. أبيض : نقي من العيوب. فيّاض : معطاء. المعتفون : الطالبون ما عنده. ما تغب فواضله : لا تنقطع عطاياه. ومثله قوله يمدح هرم بن سنان (ديوانه، ب٢٤ص٧٤) : (بسيط)

أَغَرُّ أَبْيَضُ، فَيّاضٌ، يُفَكِّكُ عَـنْ   أَيْـدي العُناةِ، وعنْ أَعْناقِها، الرِّبَقا

فاستعار للممدوح البياض تعبيرا عن الطهارة في كلّ ، والفيضَ لعلاقة المشاركة في التدفق بالنعم في الطرفين ، وهما استعارتان مكنيتان لحذف المشبه به (الثوب النقي مثلا ، والبحر) والإبقاء على شيء من متعلقاته (البياض والفيض) . ثم شبه أيدي الممدوح التي يكون العطاء بها بالغمامة لاجتماع الإمطار والسخاء بالخير في الطرفين على سبيل الاستعارة المكنية . وبناء زهير صورة سخاء الممدوح بهذا التكثيف الاستعاري هو ضرب من ضروب التودد والرقة والتلطف إلى الممدوح حتى لا تنقطع عطاياه ، وهو ، من ناحية أخرى ، ضمان لبقاء صوره ومقاومتها للتآكل والتلاشي والاستهلاك ، خصوصا أنها تَمَتْ داخل فضاء غني بالموسيقية الداخلية التي أجراها الضاد والدال في صفات وأعضاء الممدوح : أبيضَ ، فَيَّاضٍ ، يداهُ ، فَواضِلُهْ .

٢- الاستعارة وذاتية الشاعر:

يمرّ الشاعر العربي ، شأنه شأن أي إنسان على وجه الأرض ، بالعديد من المواقف ، والكثير من التجارب . . فيعركُ الحياةَ مرة وتعركُه أخرى في صراع أبدي سرمدي يخوضه بني البشر مع اللقمة والآخر والذات ، والماضي والحاضر والآت . فيكتسب - بذلك- تجربة تسهم في تكوينه وتأهيله ، وفي صقل مواهبه وأفكاره وعلاقاته . .

ويعمل الشاعر على تضمين شعرِه تجاربَه التي استخلصها من دروب الحياة المتقلبة ، وعبّر ، بالأساس ، عن أحواله النفسية ونزواته الشخصية ، وعن رغباته وميوله وخواطره وأفراحه وأحزانه . . موظفا من الضمائر ما يتصل بذاته وعلى رأسها ضمائر التكلم .

وصور الأوسيون أحوالهم الذاتية في أحسن تقويم ، وأبانوا عنها في أعجب تعبير ، متخذين من الصور الاستعارية مطية ذلولا شخّصوا بواسطتها ما يصعب تشخيصه من المعنويات ، وخرّجوا عن طريقها الحسيات الغامضة إلى الأوضح والأظهر ، في أسلوب جميل ونظم بديع .

من ذلك قول أوس بن حجر يصور أثر التجارب والعلاقة بالآخر في تكوينه الذاتي : (طويل)

أَقــولُ بِما صَبَّتْ عليَّ غَمــامَتي
وجُهْدِيَ في حَبْلِ العَشيرةِ أَحْطِبُ

أَقــــولُ فَــــأَمّـــا المُنْكرات فَــــأَتَّقي
وأَمّـا الشّـذا عَنّيَ المُلِمُّ فَـأُشْـذِبُ (١)

تقوم هذه الصورة على الكثافة الاستعارية :

* **الاستعارة ١** : جعل فيها أوس الغمامة الماطرة التي تصب بغزارة ، معنى منقولا للتعبير عن غزارة قصائده وجودة شعره ، على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية المرشحة .
* **الاستعارة ٢** : جعل فيها الحبل لفظا منقولا على الاستعارة التصريحية الأصلية المرشحة ، للتعبير عن علاقة المودة التي تربطه بعشيرته لاجتماع المتانة والاتصال في كلٍّ .
* **الاستعارة ٣** : جعل الحطب في الفعل (أحطبُ) لفظا منقولا على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية المرشحة ، للتعبير عن استمداد الطاقة والقوة والحماية من عشيرته ، لاجتماع المنفعة والحماية والطاقة في كلٍّ [يتّقي الناس بضوء النار العدو والضواري ، وبحرارتها البرد والجوع] .
* **الاستعارة ٤** : جعل التشذيب في الفعل (أشذب) لفظا منقولا على سبيل الاستعارة المكنية التبعية المجردة ، للتعبير عن بعده واتقائه الشرور والأذى وقطع الصلة بهما . كأنه قال : الشذا كالنبت الضارّ ، فحذف المشبه به ورمز إليه بالتشذيب الذي هو –في الأصل– قطع الشوائب من النبات والشجر .

أفلا ترى ، إذاً ، كيف أبرز أوس بن حجر معاني ذاتية باطنية تدل على القول والمودة والاستعانة والاستعلاء على الرذائل . . في صور حسية واضحة جميلة عجيبة ، وكيف ربط بين الألفاظ المنقولة بكثافة على الاستعارة في نظم بديع ، وتجاور لطيف؟ .

ثم انظر إلى صيغ التكلم التي اختزل بها الشاعر دواخله الذاتية لتدرك كم هي كثيفة ومتنوعة ، تارة بالأفعال : أقول (مرتان)– أحطبُ– أتّقي– أشذبُ ، وأخرى بضمير ياء المتكلم في : عليَّ– غمامتي– جهدي– عنّي ، والتي أسهمت بمدودها في انسياب الصوت وطلاقته ليتناسب ولحظة البَوح بالأسرار الذاتية عن التجربة والعلاقات بالآخر . وانظر إلى الحمولة الموسيقية التي حَلّى بها البيت كلٌّ من الجناس

---

(١) ديوانه ، ب١٢–١٣ص٧ . والشذا : الأذى والشرّ . .

في (شذا- أشنب) ، والترديد الحاصل مع (أمّا وأمّا) ؛ لتدرك أن أوساً لا يُعنى بإبداع الصور الجميلة بتكثيف الاستعارات وتجاورها وحسب ؛ بل إنه ينسجها ويؤلفها جنبا إلى جنب مع مؤثثات أخرى تخدم المعنى وتقوّي النّغم .

وهذا كعب بن زهير يكشف عن التأثير العميق الذي يخلفه وقوفه على الأطلال الخالية من الأحبة في نفسه ، وهو تأثير مؤلم يحاول كظمه وإخفاءه ، وذلك عن طريق تحويل الخطاب من التكلم إلى المخاطَب ، جاعلا تلك الدموع التي ذرّفها من عينيه للآخر المتوهَّم .يقول : (متقارب)

أَمِنْ دِمْنَةِ الدّارِ أَقْــوَتْ سنينا
بَكَيْتَ فَظَلْتَ كَـئـيـبًـا حَـزينًا

بِهـــا جَــرّتِ الرّيحُ أَذْيالَهـــا
فَلَمْ تُبْقِ مِنْ رَسْـمِـهـا مُـسْتَـبِينا (1)

ويقول في المعنى نفسه : (طويل)

أَمِنْ دِمْنَةٍ قَـفْـرٍ تَعَـاوَرَهـا البِلى
لِعَيْنَيْكَ أَسْرابٌ تَفيضُ غُـروبُهـا

تَعَـاوَرَها طُولُ البِلى بَعْـدَ جِـدّةٍ
وجَـرّتْ بِأَذْيالٍ عَلَيْـهـا جَنُوبُهـا (2)

يستعيض الشاعر -كما ذكرنا - بضمير الخطاب عن ضمير التكلم ، أو لنقل : إنه يُداري أناه خلف الآخر ويتستّر به ، فلعله لم يقو على التصريح ببكائه وانسياب دمعه لدافع كبرياء الرجل ورباطة جأشه وصبره . . ولكنه لا يتحدث إلا عن نفسه ولا يفصح إلا عن الأثر النفسي الأليم الذي انبعث مع التذكر ومع الحسرة التي اعترته ، إذ لم تعد أمامه من ذكريات الحبيب عدا آثاراً/ر دارسةً سفتها الرياح . تلك الرياح التي شخصها الشاعر فجعل لها أذيالا تجترها تشبيهاً لها بالثوب المتدلي الطويل ينسدل خلف المرأة فتخطو وهو يتبعها ماسحاً الأرض من ورائها ، وهو نقلٌ على سبيل الاستعارة المكنية التبعية المجردة إذ الأوصاف تلائم المستعار له وهو الريح . والعلاقة المشابهة : فالريح تخفي أي أثر للديار بما تسفه عليها من رمل وتراب ، مثلما تخفي

---

(1) ديوانه ، 99 .

(2) ديوانه ، 208 . تعاورها : أتاها من كل جانب مرة بعد مرة . الغروب : الدموع .

أذيالُ الثوب معالمَ خطوات المرأة على رمل أو مثله إذ يلاحقها من خلفها يُجْترّ .

فالبنية الاستعارية حاضرة في تصوير المكان الموصوف ، هذا المكان الذي كان له بالغ التأثير في ذات الشاعر التي أدماها التذكر فاستجابت لها العيون بالدمع المدرار . إنها لحظة أخرى من لحظات الموت والفناء ، التي تعرفها رموز الحياة لاسيما المساكن وما كان فيها من حياة متوثبة ، قبل أن يقتل هذه الحياة الارتحال عنها فتتكفل الرياح بمهمة اغتيالها وإزالة معالمها ، وهي لحظة آلمت نفسية الشعراء ، ولذلك اهتموا بالطلل في أشعارهم وخصوصا في الافتتاحيات لأنها محطة ذاتية تتدخل فيها «أنا» الشاعر فتكشف عن خلجات النفس وأسرار الفؤاد ، وهي محطة أيضا يطلق فيها العنان للمشاعر لتُنفّس عن حالها بالبكاء .

وقد تعرّض الحطيئة للصورة عينها فقال : (بسيط)

يا دارَ هند عـفَتْ إلاّ أثافـيـهـا
بينَ الطَّويِّ فَـصَـارات فَـواديهـا

قدْ غَيّرَ الدّهْرُ منْ بعدي معارِفَها
والريحُ ، فَـادْفَنَتْ مـغـانيـهـا

جَـرَّتْ عليـهـا بأَذْيال لهـا عُـصُف
فأَصْبَحَتْ مثْلَ سَحْق البُرْد عافيها

كـأنّني مـاوَرَتْني يومَ أَسْـأَلُهـا
عَوْدٌ منَ الرُّقْشِ ما تُصْغي لِراقيها [(١)]

والتجربة الذاتية هنا هي هي ، والصورة الفنية الاستعارية أيضا هي هي . إلا أن الحطيئة لا يتنكر لذاته ولا لمشاعره ، فتراه يستعمل صيغ التكلم لما يتعلق بأناه وذاته ، وصيغ الغيبة لما يتعلق بالديار الداثرة التي أثارت في نفسه الشجن وأيقظت في عواطفه الحَزَن ؛ ذلك الشجن الذي بلغ القمة حينما وجد الشاعر نفسه يسائل فلا يجد لسؤاله إجابة ولا ردًا .

ولئن استمد الحطيئة صورته من صورة كعب السابقة ؛ فإنه جاورها بصورة تشبيهية زكّتها وكشفت الغبار عنها ، وذلك حين شبه تلك البقايا ببقايا بُرد مسحوق

---

(١) الأبيات :١-٣-٤-٥ص١٩٧ . مغانيها : منازلها . عُصُف : شديدة . عَوْدٌ من الرقش : أفعى قديمة لا تصغي لراقيها .

بالٍ ، إشارة إلى أن الزوال والفناء فعلَ فعله في ديار هند التي يتخذها الشاعر مَزارا يستحضر فيه طيوف الحبيب . ثم بصورة تشبيهية أخرى لما شبّه صمت الديار الدائرة بالأفعى لا تستجيب للرّاقي ليجد نفسه ، وقد تحامى عليها بعاد الأنيس وصمت المكان وفناؤه ، فريسةً للذكريات الأليمة الحارقة .

لكن لماذا تخيّر الحطيئة الأفعى الرّقش بالذات؟ وهل هي وحدها لا تصغي من بين بدائل أخرى؟

يرجع أحد الباحثين ذكر الحية -بصفة عامة- في شعر للحطيئة إلى عامل مادي وآخر نفسي : فالأول يتجلى في أن الحية «هي حيوان ماكر ومخادع ، إنها تختلف عن الثعبان الذي يعرف بهدوئه وعدم اندفاعه . أضف إلى ذلك أنها تحسن التستر ، وغالبا ما تميت ضحيتها للتو واللحظة ، ثم إنها حيوان صغير لا يثير الانتباه ، لكنه أخطر مما يتوقع»[1] . وهذا رأي ليس له كبير أهمية في هذا الباب ، بخلاف العامل النفسي الذي له موضعه ههنا ، والذي يتجلى -في نظر هذا الباحث- في أنه «يكشف عن حقيقة مرة]مُفادها أن[الشاعر يومئ إلى كراهيته للحية -أمه- التي لدغته صغيرا ، وحمّلته العار كبيرا ، كما يومئ إلى انتصار عاجل لإعادة الاعتبار إلى كيانه المكسور . إنه الصراع النفسي المرير الذي انغرس في لاشعور الحطيئة وتشعّب ، وانفجر شعرا ، مليئا بالتوتر والضياع»[2] .

ثالثا- التلقّي الجمالي لبعض استعاراتِ الأوسيين

تلقى علماء النقد والبلاغة والإعجاز واللغة شعر الأوسيين بحفاوة تعكس الاعتراف لهم بالشاعرية ، وبالدراية والعلم بفنون نظم الكلام ، وذلك من خلال استنادهم إلى شعرهم في جلب الشواهد واستدعاء المسوّغات ، للتعليل على القضايا البلاغية واللغوية العارضة وغيرها .

وفي سياق البلاغة الجمالية العربية ، استمد العلماء من الشواهد الأوسية الكثير ، معترفين لهم من خلالها بالحسن والإجادة في الغالب ، ونادرا ما استقبحوا صورة أو اعترضوا عن تركيب . .

---

(١) التشكيل الفني لدى شعراء المدرسة الأوسية . زياني بنعيسى . (أطروحة مرقونة) ، ص١٩٦ .

(٢) السابق .

وبما أننا نستهدف هنا جمالية أسلوب الاستعارة أو الصورة الفنية المنسوجة بخيوط التركيب الاستعاري لدى شعراء المدرسة الأوسية ؛ فإن تلقي النقاد والبلاغيين بعض استعارات أعلام هذه المدرسة قد تراوح بين الاستحسان والقَبول ، وبين الامتعاض والنفور . على أن ما نفروا منه وعارضوه من استعارات إنما استندوا فيه إلى أساس السطحية والذوق الفردي والتداول الشائع بين الناس ، فجاءت أحكامهم قاسية لاذعة ، أحكام قتلت تلك الصور ودفنت معالم الجمال فيها ردحا من الزمن ، قبل أن ينبش لحدها ناقد فذ فيتلقّاها مسلحا بآليات تذوقية فنية جديدة تنبني على أساس حكمي يقوم على التروي والتمحيص وتدقيق النظر ، ويراعي كل الظروف المحيطة بلحظة الإبداع ، من سياق ، ومقام ، ومقتضى حال . . وهذا الناقد الممحص هو عبد القاهر الجرجاني ، وذلك المنهج التحليلي الرزين هو أسلوبه دوما في معالجة جل قضايا النقد وأسرار البلاغة ؛ لأنه يقوم على تعاضد الحواس وتفاعلها لتحسس مواطن الجمال الأسلوبي ، اعتبارا أن «الإحساس بالجمال والتثبت من مكامنه ليس ملكا مشاعا لكل الناس . فكفاية التذوق تختلف من متلق إلى آخر ؛ غير أن المتذوق ذا الحواس الصافية ، والجوارح التي تلتقط الإشارات الجمالية التقاطا دقيقا وتحسها وتتلذذها لا يمكن أن يخفى عنها موطن الجمال ، ولا أن يختلط عليها القبيح والمليح»[1] . فالذوق مراتب وأمهر متذوقي جمالية الخطاب أدراهم بخفاياه وأعلمهم بأسراره وسياقاته ، وعبد القاهر من هؤلاء لا شك في ذلك .

إنما قبل ذلك يجدر بنا أن نشير إلى الحكم الذي أصدره عمر بن الخطاب رضي الله عنه في حق قطب المدرسة الأوسية زهير بن أبي سلمى ، وهو تبرئته من المعاظلة في الكلام[2] . والمعاظلة عند قدامة من عيوب اللفظ ، وتعني «مداخلة بعض الكلام في ما يشبهه من بعض ، أو فيما كان من جنسه وما هو غير لائق به ، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة» [3] .

ويكفي الأوسيين فخرا تبرئة زعيمهم زهير من فاحش الاستعارة وقبيحها ، وجعلُهم بينه وبين المعاظلة حجابا كبيرا ، فتلك شهادة تدل على الاستحسان

---

(١) البديع ومتعة القراءة الجمالية ، ١٠٢-١٠٣ .

(٢) طبقات ابن سلام ، ٤٤ . ونقد الشعر ، ١٧٦ .

(٣) نقد الشعر ، ١٧٦-١٧٧ . وكذا في : كتاب الصناعتين ، ١٨١ .

والإجادة، وإن كانت لا تشمل كل أعلام هذه المدرسة الذين تُلُقِّيَتْ بعض صورهم الاستعارية بالامتعاض والنفور.

* فمن الاستعارات البديعة التي استحسنها النقاد وذاع صيتها قول زهير: (طويـل)

صَحا القَلبُ عنْ سَلمى وأَقْصَرَ باطِلُهْ
وعُـرِّيَ أَفْـراسُ الصِّـبـا ورواحِلُهْ (١)

فقوله: «عري أفراس الصبا» معناه: ترك الصبا وركوب الباطل وطلب اللهو. قال الأعلم الشنتمري: «و(عري أفراس الصبا) هذا مثل ضربه»(٢). إذ جعل للهوى أفراسا ورواحل لجامع الجموح والاندفاع في كلٍّ، وأجاز القزويني عدَّ الاستعارة هنا تخييلية أو تحقيقية(٣).

* قال قدامة بن جعفر: «وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة، وفيها لهم معاذير، إذ كان مخرجها مخرج التشبيه، (...) ومن ذلك قول زهير: (البيت)، فكأن مخرج كلام زهير إنما هو مخرج كلام من أراد أنه لما كانت الأفراس للحرب، وإنما تُعَرَّى عند تركها ووضعها، فكذلك تعرى أفراس الصبا، إن كانت له أفراس، عند تركه والعزوف عنه»(٤).

* وقال القاضي الجرجاني: «فإذا جاءتك الاستعارة كقول زهير: * وعُرِّيَ أَفْراسُ الصِّبا ورواحِلُهْ * (...) فقد جاءك الحسن والإحسان، وقد أصبت ما أردت من إحكام الصنعة وعذوبة اللفظ»(٥).

* واستشهد ابن المعتز بشعر زهير ثانيا بعد امرئ القيس في معرض حديثه عن الاستعارة، ومنه هذا الشاهد(٦). واستشهد به أبو هلال في معرض حديثه عن

---

(١) ديوانه، ب١ص٤٥. وأقصر: كفَّ. الرواحل: الإبل، مفردها راحلة.

(٢) السابق، ٤٦.

(٣) التلخيص، ٣٢٧. والإيضاح، ٢٩١.

(٤) نقد الشعر، ١٧٧-١٧٨.

(٥) الوساطة، ٣٩- ٤٣.

(٦) كتاب البديع، ٨.

الاستعارة الجيدة[١] ، والباقلاني في فصل متعلق بذكر البديع من الكلام ، جاعلا الاستعارة أحد أهم أبواب البديع ورتبها ثانية بعد التشبيه[٢] . ومثل به عبد القاهر الجرجاني للاستعارة[٣] ، وكذلك الخطيب التبريزي[٤] ، وأورده السكاكي في قسم الاستعارة المصرح بها المحتملة للتحقيق والتخييل[٥] ، وأنشده وشرح تركيبه الخطيب القزويني في فصل الاستعارة[٦] .

واستحسنوا أيضا قوله : (وافر)

إذا سُـــدَّتْ به لهـــواتُ ثَغْـــر
يُشـارُ إليــهِ جــانبُــهُ سَـقـيمُ [٧]

وقوله : (طويل)

إذا لَقِــحَتْ حــربٌ عَــوانٌ مُــضِـرَّةٌ
ضَروسٌ تُهِرُّ الناسَ أنيابُها عُـصْلُ [٨]

ومن الاستعارات المستحسنة قول أوس بن حجر : (طويل)

وإنّي امـرؤٌ أَعْـدَدْتُ للحـربِ بعـدمـا
رأيتُ لهـا نابًا من الشـرِّ أَعْـصَــلا [٩]

وهو شاهد مثّل به ابن المعتز في فن الاستعارة[١٠] ، ووضعه قدامة في منزلة واحدة مع بيت زهير السابق[١١] ، ومثل به العسكري في باب الاستعارة في معرض

---

(١) كتاب الصناعتين ، ٣١١ .

(١) إعجاز القرآن ، ٩٩ .

(٣) دلائل الإعجاز . تح/ العلامة محمود شاكر ، ٢٨ و ٤٧ . وأسرار البلاغة بتحقيقه أيضا ، ٢٨ .

(٤) الكافي في العروض والقوافي ، ١٧٤ .

(٥) مفتاح العلوم ، ٣٧٧ .

(٦) التلخيص ، ٣٢٧ . والإيضاح ، ٢٩١ .

(٧) كتاب البديع ، ٨ . وكتاب الصناعتين ، ٣١١ .

(٨) كتاب البديع ، ٧ . وكتاب الصناعتين ، ٣١٢ .

(٩) ديوانه ، ب٧-٨ ص٨٣ . أعصل : أعوج .

(١٠) كتاب البديع ، ٩ .

(١١) نقد الشعر ، ١٧٨ .

حديثه عن استمداد زهير لصورة استعارية[١] .

وبما تُدوول من استعارات الأوسيين قول الحطيئة : (طويل)

أَلا مَنْ لِقَلْبٍ عَـــارِمِ النَّظَراتِ
يُقَطِّعُ طولَ اللَّيلِ بالزَّفَـــراتِ [٢]

استعار النظرات للقلب وهي للعين ، واستعار له التقطيع ، وهي استعارات مكنية تبعية إذ جرت في مشتق وفعل ، ترشيحية إذ الصفات لاءمت المستعار منه لا المستعار .

استشهد به ابن المعتز في باب الاستعارة[٣] ، وأبو هلال العسكري في الباب ذاته[٤] .

* ومثلما ذكرنا نماذج من استعارات أوسية استُحسنت ، فجرى ذكرها على الألسن ، وحُبِّرت بها التصانيف المشهورة في البلاغة ؛ نعرج على ذكر أنموذجين أوسيين للاستعارة التي تلقاها العلماء بالإعراض والنفور[٥] ، فنعتوها بنعوت عرّتها من الحسن والجمال .

أشهر تلك الاستعارات التي استقبحوها قول أوس بن حجر في الرثاء : (منسرح)

لِيَبْكِكَ الشَّرْبُ والمُدامَـــةُ والْـ
ـفِتْيـانُ طُرّاً وَطامعٌ طَمِـعَا
وذاتُ هِدْمٍ عَــارٍ نَواشِــرُها
تُصْمِتُ بالماءِ تَوْلَباً جَـدِعَا [٦]

فالتولب هو ولد الحمار ، استعاره هنا ليريد به الطفل شبهه به . وهي استعارة لم

---

(١) كتاب الصناعتين ، ٣١٢ .

(٢) ديوانه ، ب ١ص٥٤ .

(٣) كتاب البديع ، ١١ .

(٤) كتاب الصناعتين ، ٣١٤ .

(٥) هذان الأنموذجان تعرضنا لهما في كتابنا : البديع ومتعة القراءة الجمالية ، ١٣٨- ١٣٩- ١٤٠ . وتكرير هذا الكلام هنا ليس إلا تحصيل حاصل ، والمعاودة هنا حرْفية تقريبا .

(٦) ديوانه ، ب١٢-١٣ص٥٥ . الهدم : الثوب الخلق . والنواشر : عصب الذراع . الجَدع : السيء الغذاء تصمته بالماء لأنه ليس لها لبن من شدة الضر . وتَلِعا : أي يطلع عليهم مغيرا .

تستسغها أذواق البلاغيين والنقاد فأجهزوا عليها بالقذع والانتقاد .

قال قدامة في عيوب اللفظ متحدثا عن المعاظلة : «وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه وما هو غير لائق به ، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة ، مثل قول أوس بن حجر : (البيت) ، فسمى الصبي تولبا ، وهو ولد الحمار»[1] . وهو الرأي نفسه الذي نقله العسكري[2] وابن الأثير عن قدامة[3] . وقال المرزباني : «عاب قوم على أوس بن حجر قوله : (البيت) ، لأنه أفحش الاستعارة بأن سمى الصبي تولبا وهو ولد الحمار (. . .) وقالوا : وكل ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه»[4] .

وتعتبر هذه الصور الاستعارية أنموذجا للأساليب التي خبا بريقها مع توالي ردود الفعل الساخطة ، والتي أعاد عبد القاهر الجرجاني نبشها وأخرجها من التحنيط فنفخ فيها روح الحياة والإشراق من جديد . حيث نجده يُخَرِّج الخطاب تخريجا آخر يُجَوِّز معه عدول أوس عن المألوف (الصبي) إلى غير المعتاد (التولب) ، فيقول بعد أن أنشد بيت أوس ذاك : «أجرى التولب على ولد المرأة وهو لولد الحمار في الأصل ، وذلك لأنه يصف حال ضرٍّ وبؤس ، ويذكر امرأة بائسة فقيرة . والعادة في مثل ذلك الصفة بأوصاف البهائم ليكون أبلغ في سوء الحال وشدة الاختلال»[5] . وكلامه له وجه من وجوه التصديق ، واستعارة أوس -بذلك- تجد من يعيد إليها حسنها ، ويكسوها بهاءها الذي تعرّت منه مع سوء التأويل وعدم مراعاة المقام .

الصورة الاستعارية الثانية التي نمثل بها لغياب التجاوب مع المتلقي البلاغي للحطيئة ، وفيها يقول هاجيا الزبرقان بن بدر التميمي وآخر ، مادحاً بغيضا : (طويل)

---

(١) نقد الشعر ، ١٧٧ .

(٢) كتاب الصناعتين ، ١٨١ .

(٣) المثل السائر ، ١/٣٠٦ .

(٤) الموشح ، ٦٣-٦٤ .

(٥) كتاب أسرار البلاغة . قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ، ص٣٩ . وبتحقيق محمد الفاضلي ، ص٣٣ .

قَـرَوا جـارَكَ العـيْـمـانَ لَمَّا تركـتَـهُ
وقَلّصَ عنْ بَرْدِ الشَّـرابِ مَشـافِـرُهْ [1]

والشاهد هنا في استعارة المشافر للشفتين، إذ المشفر للبعير لا للإنسان.

ولعل من بين ردود الفعل النافرة للاستعارة هنا ما جاء على لسان أبي هلال العسكري حين نعتها استعارة رديئة، وبأنها مما «إذا أريد بذلك الذم والهجاء كان أقرب إلى الصواب»[2]. تماما مثلما عابها الخطيب القزويني[3] والمرزباني[4].

ويأبى الإمام العلامة عبد القاهر الجرجاني مرة أخرى إلا أن يحرر هذه الصورة الاستعارية من أَسْر الفهم الخاطئ ويمنحها حريتها وطلاقتها بتخريج جديد قدّم له أولا بالقول: «اعلم أنك قد تجد الشيء يُخلط بالضرب الأول الذي هو استعارة من طريق اللفظ ويعد في قَبِيله، وهو إذا حققت ناظر إلى الضرب الآخر الذي هو مستعار من جهة المعنى وجار في سبيله. فمن ذلك قولهم: (إنه لغليظ الجحافل، وغليظ المشافر)، وذلك أنه كلام يصدر عنهم في مواضع الذم، فصار بمنزلة أن يقال: كأن شفته في الغِلَظ مشفرُ البعير وجحفلةُ الفرس»[5].

وتلك إشارة إلى لزوم مغازلة السياق ومجاراة مقصدية الخطاب وبموازاة مع دقة النظر. فإمامنا لا يندفع وراء الأحكام الجاهزة بوجود مثل هذه العناصر المساعدة على الفهم الصحيح لمراد القول ووجهة الخطاب. وعلى هذا الأساس يبني فهمه لاستعارة الحطيئة السابقة التي تلقّاها سابقوه بنفور وتحرّز، ويخرجها من السوء إلى الحسن، ومن الابتذال إلى الجِدّة والطرافة.

ثم يقول بعد أن أنشد بيت الحطيئة المعني بالحديث: «حقُّهُ، إذا حققت، أن يكون في القبيل المعنوي، وذلك أنه وإن كان عنى نفسه بالجار، فقد يجوز أن يقصد إلى وصف نفسه بنوع من سوء الحال، ويعطيها صفة من صفات النقص، ليزيد

---

(1) ديوانه، ب٢٤ص١٠٢. قروا: أطعموا. العيمان: المشتهي للبن. قلّص عن برد الشراب: كره الماء من شهوة اللبن.

(2) كتاب الصناعتين، ٣٣٢.

(3) الإيضاح، ٢٦١. والتلخيص، ٢٩٩.

(4) الموشح، ٩١.

(5) دلائل الإعجاز، تح/أبو فهر، ٣٦.

بذلك في التهكم بالزبرقان ، ويؤكد ما قصده إليه من رميه بإضاعة الضيف واطّراحه وإسلامه للضر والبؤس»[1] .

وبذلك يتمكن هذا «المحامي» من الدفاع عن بعض أعمدة المدرسة الأوسية ويثبت لهم براءتهم من أحكام جائرة جهر بها «قضاة» متسرعون ، محصّناً برؤية نقدية حصيفة دقيقة ، تعيد النظر المرة تلو المرة في الإبداع ، وتقلبه على وجوهه المحتملة ، بحثا عن الأسرار التي من شأنها خدمة قضيتهم التي لم توفيها العدالة حقها . وبرؤيته تلك ألفيناه ينبهنا إلى استعارة أوس ومن بعدها استعارة الحطيئة ، اللتيْن نحا بهما سابقوه منحىً أذابهما ومحا أسرار الجمال منهما ، قبل أن يبعثهما من جديد بكل قوة وسحر وجمال ، فتتوهّجا في سماء الإبداع مشرقتين براقتين .

ومن ثمة يصح أن نقول : إن ما كابده شعراء المدرسة الأوسية من عناء في تأليف صورهم ، ونظم أساليبهم ، وإسباغ آيات الحسن والجمال على إبداعهم . . إنما هو لتحصينها من التآكل والابتذال ، وصونها من الخَبُوّ والانطفاء ؛ وحتى إن تعرضت للاستهلاك والامّحاء فإن موتها لا يكون إلا كموت «فينيق» : إنه موت أسطوري يليه مبعث جديد تحيا معه حياة أبدية دائمة ، مبعثه متلقٍّ مؤهل يعيد النظر في الإبداع ويقلبه على وجوهه بحثا له عن مسوغات يحيا بها حياة جديدة .

خلاصة واستنتاج

لقد أجريت -كما ترى- الاستعارة على نماذج محدودة من شعر الأوسيين ، نماذج رأيت أنها تكفي لإبلاغ المراد وتحصيل النتائج ، إذ لا يتسع المجال لدراسة كل الاستعارات وحصرها وتحليلها .

وعلى الرغم من هذا النهج الذي قاربت به أسلوب الاستعارة واستعمالاته ودوره الجمالي في بناء الصورة الفنية ؛ فإنني أزعم أن ما حصّلته من النتائج والأحكام النقدية ، هو على أكبر درجات القرب من الحقيقة ، لا يرقى إلى مرتبة البرهان القاطع ، فذلك ضرب من الغرور المعرفي بَرِئْتُ منه واستعذتُ من شيطانه .

وإذا رمت إجمال أهم خصيصات الاستعمال البلاغي لأسلوب الاستعارة لدى شعراء المدرسة الأوسية ، انطلاقا من النماذج التي استهدفتها بالدراسة والتحليل ؛

---

(1) دلائل الإعجاز ، تح/أبو فهر ، ٣٧ .

فإنني أزعم أنها تنحصر في نقاط سبع أوردها في الآتي :

* استعارات الأوسيين أقل من تشبيهاتهم ، وهم في ذلك على مسير شعراء زمانهم .
* استعارات الأوسيين تأسس بنيانها على التجاور والتكثيف صوناً لها من الامّحاء والتآكل وخدمةً لإعجاز الصورة الفنية التي هي – في نهاية المطاف– مطية لخدمة الدلالة .
* استعاراتهم بريئة من السرق المعيب نظرا لإخضاعها للتثقيف والتصرف والمعاودة ، بحثا عن التجديد والتطوير ، وهو ما تحصّل لهم بحق وبشهادة الشراح وعلماء النقد .
* الأوسيون يوثرون التعبير بالاستعارات المكنية التبعية الترشيحية أكثر من غيرها ، إذ إنها كلما كانت كذلك –كما أثبتنا قبل– كانت أجلّ وأجود وأجمل . كما أن تلك الاستعارات تراوحت بين تجسيم المعنويات وتشخيصها ، وبين التصوير بالحسيات وإخراجها إخراجا بصريا عجيبا . وسواء أفي هذه أم في تلك ، فقد كانت تُجلّي الخفيّ فتُخبر وتُقنع ، وتُحلّيه بأسرار الجمال فتؤثّر وتُمتع . .
* شعراء المدرسة الأوسية التفتوا إلى كل صغيرة وكبيرة من شأنها ابتكار صور استعارية طريفة وبديعة ، فحرِصوا على تخيّر الألفاظ المناسبة ، وعلى توظيف أساليب الإنشاء –بالأساس– وبعض أساليب الخبر ، ثم على إثراء موسيقية النص الشعري من الداخل والخارج . فالدلالة في شعرهم كثيرا ما تبرّجت صوتيا قبل أن تتجلى بلاغيا ، وهو ما يشي بقدرات شعراء هذا التيار الهائلة على التصويرية ارتكازا إلى كل ما من شأنه خدمة الدلالة ، سواء أبفنون التصوير ومن ضمنها الاستعارة ، أم بمؤثثات التنغيم ، أم بجماليات التركيب واختيارات المعجم .
* الأوسيون اتخذوا من الاستعارة مرآة عاكسة لذاتهم الشاعرة وللآخر ، وتحكّمت عوامل خارج النص تعلّقتْ بظروفهم الاجتماعية وتراكماتهم النفسية في إنتاج استعاراتهم تلك ، ويمثلهم الحطيئة في ذلك خير تمثيل . وهي عوامل زَكّت جمالية الصور الاستعارية فمنحتها تجويدا وقوّة ظهرت معها اللغة متفجرة بطاقاتها ، والأساليب متلألئة بحسنها ، والموسيقى منبعثة من أوتارها . .
* تلقّي علماء النقد والبلاغة استعارات شعراء المدرسة الأوسية بالسرور والحبور ، شاهد على توفّق هؤلاء الشعراء في الإجادة وتحقيق الجمال الأسلوبي والدلالي . وتلقّي بعضِهم بعضَ الصور الاستعارية بالامتعاض والنفور ، شاهد على سوء الفهم ليس غير .

الباب الثاني

جمالية أساليب الصوت والتقابل وأخرى أجاد فيها الأوسيون

الفصل الأول

جمالية أساليب التنغيم

تقديـــم

اِهتم الشاعر العربي – من بين ما اهتم به – بإرضاء الأذن الذواقة للموسيقى سواء أكانت بشرية أم حيوانية ، فهو قد تغنى بشعره لنفسه وللناس أجمعين ، مثلما تغنى به لمطيته التي يعبر بها السبل البعيدة ، وربما لما يعترض طريقه من أصناف الوحيش وأنواع الضواري ، وكذا للطبيعة بليلها وصحرائها ، ووديانها وروابيها ، وفي حالة سكونها وهيجانها على الجملة . .

وما كان لهذا الشاعر أن يمنح شعره تلك الطاقة الموسيقية الهائلة التي وهبته اللحن والاتزان الصوتي إلا من خلال ما أجراه فيه من تخيّر لذيذ الوزن ، وضبط نظام القافية ، واهتمام بموسيقية اللفظ ، وعناية بقيمة الحركات والسكنات في حروف الكَلِم لتحقيق التناسب الإيقاعي العام ، من خلال الملاءمة والنظام والوحدة في الربط بين موسيقى الألفاظ وموسيقى الأوزان ، وصولا إلى الصورة المتكاملة التي تُقوّي الإيقاع وتؤازر الدلالة في آن .

يقول الدكتور عبد العزيز الكفراوي : «لا يكاد قارئ الشعر الجاهلي يخطئ سيطرة الموسيقية عليه ، فأبياته مقسمة إلى مقاطع متوالية متناسقة ، وقوافيه محوطة بسياج من الشروط التي توجب أن تكون صورتها متعددة في القصيدة كلها من حيث الحركات والسكنات . والروي يجب ألا يتغير أو يتبدل مهما طالت القصيدة . والذي يمكن أن يصل إليه الباحث من هذا كله أن الشاعر العربي يهتم بإرضاء الأذن»[1] .

إن الوزن هو الموسيقى العروضية من بحر وقافية وروي ، بينما الإيقاع يختزل عناصر بلاغية يدخل فيها كل من الإيقاع الداخلي ، وإيقاع التكرار ، وإيقاع التوازن الصرفي ، وهي عناصر ذات «أهمية نغمية قلما ينصب عليها اهتمام الباحثين ، لشهرة

---

(١) الشعر العربي بين الجمود والتطور ، ٢٧ .

الإيقاع العروضي وسيطرته على جل الدراسات الأدبية والنقدية»[1] .

لقد تقصيت الأوزان التي شيّد عليها شعراء المدرسة الأوسية بنيان إبداعهم الفني فألفيتها على قدر من التشابه من حيث الأولية والاهتمام : إذ يستحوذ الطويل والبسيط والكامل والوافر ، والمتقارب عند بشامة خاصة ، على شعر المجموعة ، مع بعض التباين النسبي في رتبة كل وزن عند هذا الشاعر أو ذاك . وفي الآتي الحصيلة الإحصائية العامة للأوزان التي نُظم عليها شعر الأوسيين :

الشاعر	أوس بن حجر		بشامة بن الغدير		زهير بن أبي سلمى		كعب بن زهير		الحطيئة	
الوزن	نسبته ٪	رتبته	نسبته ٪	رتبته	نسبته ٪	رتبته	نسبته ٪	رتبته	نسبته ٪	رتبته
الطويل	٥٥,٥١	١	٢,١٠	٤	٤٥,٤٧	١	٤٢,٥٩	١	٤٩,٦١	١
البسيط	٢٠,٩١	٢	٣٠,٥٢	٢	٢٤,٩٤	٢	١٩,٩٠	٢	١٤,٣٠	٣
الكامل	١١,٠٢	٣	٢٧,٣٦	٣	٤,٢٢	٤	١٥,٢٩	٣	١١,٢٥	٤
الوافر	٢,٦٦	٥	٠٠	٠٠	٢١,٩٣	٣	٦,٠٨	٦	١٧,١١	٢
المتقارب	٥,٨٩	٤	٤٠,٠٠	١	٣,٤٢	٥	٦,٩٠	٥	٤,١٣	٥
المنسرح	٢,٤٧	٦	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
السريع	١,١٤	٧	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠,٣٨	٧
الرمل	٠,٣٨	٨	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
الخفيف	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٩,٢١	٤	٢,٦٩	٦

وأما الإيقاع الداخلي فهو الذي يخص تصويتية الكلمات المفردة الناشئ عن حسن تأليف حروفها وحركاتها وجمال توافق ذلك مع دلالتها . وإيقاع التكرار اللفظي يقوم على تكرار الحروف والمدود والحركات وهو تكرار جزئي ، ثم على تكرار اللفظة ذاتها وترددها ، ما ينشأ عنه تنغيم وإيقاع لافت ، وهو التكرار الذي سنستهدفه بالدراسة إذ يتعلق بجمالية الأساليب النغمية من جناس وتصدير وترصيع . . . وإيقاع

(١) قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي . د/محمد الواسطي ، ١٣١ .

التوازن الصرفي يقوم على التعادل الصرفي والعروضي ، وعلى التماثل التوازني الذي يستدعي وحدة التقفية في المقاطع المتماثلة .

ولئن جهد الشاعر العربي القديم نفسه لإبداع مثل تلك السمفونيات الشعرية الخالدة التي مازالت تقاوم الدهر ، وتتجدد وتنبعث متلألئة متوهجة مع كل دراسة متخصصة استهدفتها من الباحثين منذ قديم الزمان إلى الآن ؛ فإنه ذلك ما كان إلا لخدمة الدلالات والمعاني التي يروم إبلاغها للمتلقي . يقول الدكتور محمد النويهي : «إن الشعر يتكون من كلمات ، أي من ألفاظ لغوية لها معان ، ينسجم بعضها مع بعض في إصدار إيقاع مرتب بنوع من أنواع الترتيب المطرد (. . .) من هذا نرى أن كل ما يريد الشاعر أداءه إلينا من مضمون فكره وعاطفته إنما يؤديه إلينا عن طريق الكلمات اللغوية ، بما لها من معان وبما لها من خصائص موسيقية»[1] .

ويعد الاستبدال الذي يجريه المبدع على معجمه من خلال إيثاره ألفاظا بعينها من بين بدائل أخرى ، أهم سبيل إلى تحقيق الانسجام الإيقاعي الذي يتولّدُ من تجنيس أصابه ، أو ترديد أحدثه فيه ، أو تصريع أو ترصيع قصدَ إلى صناعته ، شرط أن يخلو من المبالغة والغلو ، ومن التعسف في اجتلاب الألفاظ وإكراهها على مواضعَ لا يرتضيها المقام ولا يأنسها السياق . وأحسنها ما جاء سهواً رهواً بريئا من التكلف والتعسف .

يقول الإمام عبد القاهر متحدثا عن سبل تحقيق الجمال في الأساليب الإيقاعية : «ولن تجد أيمن طائرا ، وأحسن أولا وآخرا ، وأهدى إلى الإحسان ، وأجلب للاستحسان ، من أن ترسل المعاني على سجيتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها . فأما أن تضع في نفسك أنه لابد من أن تجنّس أو تسجع بلفظين مخصوصين ، فهو الذي أنت منه بعَرَض الاستكراه ، وعلى خطر من الخطإ والوقوع في الذم»[2] .

ويسمي الدكتور عبد الله الطيب الفنون البلاغية التوقيعية التي لها بالغ التأثير على جمالية موسيقى الشعر أركانَ الرنين التي يقوم عليها إيقاع البيت بعد الوزن والقافية[3] .

---

(١) الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه ، ١/ ٣٩ .

(٢) أسرار البلاغة ، تح/محمود شاكر ، ١٤ .

(٣) المرشد ، ٢/٥٨ وما بعدها .

وسأتتبع بعضا من هذه الأساليب التطريبية تِباعاً في شعر الأوسين ، محاولا تحسس ما تختزنه من طاقات موسيقية إيقاعية أربطها بإبداع الدلالة وتقوية المعاني ، مستخلصا أهم سمات الاستعمال الأسلوبي الجمالي لهذه الفنون البلاغية المصوّتة .

أولا: جمالية أسلوب الجناس

أحسبني أقول رجيعا مكرورا إن خضتُ في الحديث عن الجناس بين اللغة والاصطلاح البلاغي ، لسبب واحد مفاده أن البحوث والإصدارات تعجّ بهذه المسيرة التاريخية لفن الجناس ، وكذا باقي فنون البلاغة التوقيعية . فتكفي إطلالة على كتاب (جنان الجناس) للصفدي ، أو العمدة لابن رشيق ، أو المنزع البديع للسجلماسي ، أو كتاب (فن الجناس) لعلي الجندي ، أو (ظاهرة البديع) للدكتور الواسطي ، وغيرها كثير .

وعلى سبيل الاختصار أورد هذين التعريفين لصلاح الدين الصفدي ، يقارب أحدهما مصطلح الجناس مقاربة لغوية ، والآخر مقاربة بلاغية :

أما الأول فقوله : «سمي هذا النوع جناسا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة (. . .) ولا يشترط تماثل جميع الحروف ، بل يكفي في التماثل ما تقرب به المجانسة»[(١)] .

وفي هذا التعريف تقسيم للجناس إلى تام وناقص .

وأما الآخر فمهّد له بتعاريف كثيرة لأرباب البلاغة فساق تعريف الرماني[(٢)] ، وابن المعتز[(٣)] ، وابن الأثير الجزري[(٤)] ، وبدر الدين ابن النحوية[(٥)] . ثم أتبَع تلك

---

(١) كتاب جنان الجناس في علم البديع . تأليف العلامة صلاح الدين الصفدي ، ص ١٠-١١ .

(٢) «هو بيان المعاني بأنواع من الكلام يجمعها أصل واحد من اللغة» . نقلا عن السابق ، ١٥ .

(٣) «هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى . . . ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها» . كتاب البديع ، ٢٥ .

(٤) «وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا» المثل السائر ، ٢٦٢/١ .

(٥) وهو «أن يؤتى بمتماثلين في الحروف أو بعضها ، متغايرين في أصل المعنى من غير رد العجز على الصدر» .نقلا عن جنان الجناس ، ص١٥ . وأثبتتُ خطيا همزة (ابن) في : «بدر الدين ابن النحوية» لأن العلم الذي بعدها مؤنث ، وإن كان كذلك ثبتت .

التعاريفَ النقدَ والانتقاص والتعبير عن عدم الارتضاء ، محاولا سلوك السبيل وتهيئة السامع إلى قَبول التعريف الذي يبتغيه هو . وهو قوله : «والذي أختاره أنا في رسم الجناس أن أقول : هو الإتيان بتماثلين في الحروف أو في بعضهما ، أو في الصورة أو زيادة في أحدهما ، أو بتخالفين في الترتيب أو الحركات ، أو بمماثل يرادف معناه مماثلا آخر نظما ، ولعل هذا الرسم أقرب إلى السلامة مما ذكر»[(١)] .

وعندي أنه ما من تعريف أبعد من السلامة وأدخل في التكلف والتوعر من هذا الذي أتى به الصفدي وحضّ عليه . فالحدود الاصطلاحية لأيٍّ من مفاهيم النقد أو البلاغة أو العلوم الأخرى ، تستدعي الإيجاز ما أمكن لتعلق بالأفهام وتسهل للحفظ وتسير في الناس مسرى الأمثال . ألا ترى أنهم يحدّون الشعر مثلا- وما أدراك ما الشعر- بالقول : «قول موزون مقفى يدل على معنى»[(٢)] ، وهو تعريف لكثير من المعاني في قليل من اللفظ . فأين هذا من تعريف الصفدي الذي ضمن له السلامة وباهى به ، وهو ليس إلا «مما يستعاذ بالله منه ، فهو سلسلة طويلة من المعطوفات مملة متوعرة معقدة ، والذي دعاه إلى ذلك حرصه الشديد على أن يأتي به جامعا مانعا فوقع في أقبح مما فرّ منه ، ولو كان التعريف يأتي على هذه الصورة لكان من الخير أن تترك الأشياء غفلا من التعريف»[(٣)]؟ .

نخلص من ذلك إلى أن الجناس هو فن يقوم على مبدإ المشاركة في البنية اللغوية للفظ كليا أو جزئيا ، وهو من جنس الألفاظ المكررة التي تؤازر بتكرارها موسيقية النص الذي احتواها ، ودلالة المعاني التي اجتلبتها .

وأريد أن أشير أيضا إلى الخلاف الحادث في تسمية هذا الفن البديعي ، فما يسميه البلاغيون جناسا تاما يسميه قدامة : المطابق . وما يسمونه جناسا غير تام/ ناقص يطلق عليه : المجانس . وأما المطابق الذي يعني الشيء وضده عند البلاغيين ، فهو عنده : التكافؤ[(٤)] . وفي موضع آخر يسمي الجناس : اشتقاق لفظ من لفظ ،

---

(١) جنان الجناس ، ١٩ .

(٢) نقد الشعر ، ١٧ .

(٣) فن الجناس (بلاغة-أدب-نقد) . تأليف علي الجندي ، ص١١ .

(٤) نقد الشعر ، ١٤٣وما بعدها بشأن التكافؤ . و : ١٦٢ وما بعدها بشأن المطابق والمجانس .

ويبقى الطباق هو التكافؤ[1] . وقد نقل ابن سنان الخفاجي ما أوثر عن العلماء رفعاً لهذا الالتباس الاصطلاحي الحاصل ، إذ نقل الحاتمي عن أبي الفرج الأصفهاني قوله : «قلت لأبي الحسن علي بن سليمان الأخفش : أجد قوما يخالفون في الطباق ، فطائفة تزعم -وهي الأكثر- أنه ذكر الشيء ومقابله وطائفة تخالف في ذلك وتقول : هو اشتراك المعنيين في لفظ واحد ، فقال : من هو الذي يقول هذا؟ فقلت : قدامة ، فقال : هذا يا بني هو التجنيس ، ومن زعم أنه طباق فقد ادعى خلافا على الخليل والأصمعي»[2] .

هذا ، وقد أكد ابن المعتز أن القدماء سبقوا المحدثين إلى فنون البديع ومنها الجناس ، وهو قول سليم لا يرده إلا متعصب أو قليل حظ بمعرفة أشعار العرب . ومن ثمة فإن الجناس -باعتباره ثاني فنون البديع بعد الاستعارة بحسب تصنيف ابن المعتز واضع هذا العلم- شائع كثير في أشعار الأقدمين ، وهو قليل -حقا- إذا ما قورن باستعمالاته في شعر المحدثين وبخاصة عند إمامهم أبي تمام .

ولشعر الأوسيين من الجناس نصيب وافر أغنى الإيقاع وأثرى الدلالة ، ويعتبر الحطيئة أحرصهم على الإكثار من التجنيس والترديد مقارنة مع باقي شعراء مدرسته .

وتختلف قيمة الجناس من حيث الموسيقى والدلالة باختلاف الألفاظ المتجانسة عددا ومكانا بحسب موضعها داخل البيت ، «فالجناس قيثارة الشاعر التي يعزف عليها ويدندن بها سواء أكانت المسافة الزمانية بين طرفيه متجاورة متقاربة أو متباعدة ، فكل هذا يلبي حاجة النفس إلى ألوان النغم ويطربها ويهزها»[3] .

كما أن الألفاظ المتجانسة غالبا ما تأتي متعانقة مع الترديد أو التصدير متشاكلة معهما ، فتكُون جناسا لاتفاق اللفظ واختلاف المعنى ، وتكون ترديدا أو ردًّا للعجز على الصدر لوقوعها في موضع من الصدر وآخر من العجز . فهذه الفنون -وأخرى- تدخل ضمن ما يسمى «إيقاعَ التكرار» لتأسسها على تكرير اللفظ مرة أو مرات داخل

---

(1) جواهر الألفاظ ، 4-5 .

(2) سر الفصاحة ، 199-200 .

(3) قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي . د/الواسطي ، 141-142 .

البيت تقويةً للدلالة اعتبارا أن التكرار يفيد تأكيد الشيء وإثباته ، وتزكيةً للنغم إذ بالتكرير تتولد الأنغام وتتفجر الطُّروب .

وما جَنّسَ فيه شعراء المدرسة الأوسية من أشعارهم كثير ، منه قول أوس ابن حجر راثيا : (بسيط)

فَــالْتَجَّ أَعــلاهُ ثم ارْتَجَّ أَسْــفَلُــهُ
وضــاقَ ذَرْعــاً بِحَـمْلِ الماءِ مُنْصــاحِ[1]

يصف أوس سحابا مثقلا بالماء والبرق والرعد في ليلة مظلمة ، وهي صورة من قلب الطبيعة لحظة اضطرابها في مواسم الإمطار السنوية . وأوس عاش الحدث وابتغى نقله صوتا وصورة إلى المتلقي ليشاركه التجربة الشعورية ؛ بل وسهَر الليل الطويل الذي قضاه مؤرّقا مهموما ينتظر إصباحه الذي طال ، على نحو ما بينه في بيت سابق صدره : «إني أرقتُ ولمْ تأرَقْ معي صاحي» . وقد وجد الشاعر في أسلوب الجناس ضالته لنقل الحدث حيا نابضا ، إلى جانب مؤثثات أسلوبية أخرى آزرت المجانسة وعضدتها في انسجام تام ، نعددها في الآتي :

- الجناس : التجّ / ارتجّ .
- الطباق : أعلاه / أسفله .
- الكناية : ضاق ذرعاً .

على أن الجناس في هذه الصورة ظهرت وظيفته الدلالية والإيقاعية لامعة قوية من خلال ما نقله إلينا من معاني الإمطار الغزيرة ، والأصوات المصاحبة لها ارتجاجا والتجاجا تلتقطها آذاننا وكأننا نعايشها ونحس تقلباتها .

ومن تجنيسات أوس البديعة قوله يرثي فضالة بن كلدة : (منسرح)

والمُـخـلِـفَ المـتْـلِـفَ المُـرَزَّأَ لَـــمْ
يُمْـتَـعْ بِضَـعْفٍ ولَـمْ يَمُتْ طَبَـعَــا[2]

---

(1) ديوانه ، ب ١٨ ص ١٦ . التجّ : صوّت ، وهو من اللَّجّة . وارتجّ : ارتجف وتزعزع . منصـاح : منشق بالماء ، ويقال : انصاح البرق إذا انصدع ، وكذلك الثوب .

(2) ديوانه ، ب٤ص٥٣ . المخلف المتلف : من يتلف المال ويخلفه نجدة . المرزأ : الذي تناله الرزيئات في ماله لما يعطي ويُسأل . الإمتاع : الإقامة ، فيقول : لم يقم وهو ضعيف . والطَّبَع : أسوأ الطمع ، يعتاده القلب خلة دنيئة ، و «طبع الله على قلوبهم» من ذا .

فجانس بين : الخلف والمتلف جناسا ناقصا بإبدال حرف ، وكذا بين : يمتع ويمت بنقصان حرف ، وهي تجنيسات تدخلت لإكساء المرثي صفاتِ السخاء والبذل ، وإخلاف أعطياته بالغارات على الأعداء تلميحا لشجاعته وفروسيته ، وبراءته من الهوان والإقامة الذليلة والطمع المعتاد المطبوع على القلب . . .

ومنه قوله ، وقد تلاعب باللفظ بقلب حروفه : (طويل)

وما يَنْهَضُ البازي بِغيرِ جَناحه
ولا يَحمِلُ الماشِينَ إلاّ الحَوامِلُ
ولا سابقٌ إلاّ بِساق سليمة
ولا باطِشٌ ما لمْ تُعنْهُ الأنامِلُ (1)

فجانس أولا بين «يحمل» و«الحوامل» تجنيسا اشتقاقيا ، وثانيا بين «سابق» و«بساق» بعكس الحروف ومخالفة ترتيبها تقديما وتأخيرا ، وهذا النوع يسمى جناس القلب . وجاء اللفظان متلازمين متقاربين تقاربا مكانيا ، فتأتّى تعزيز موسيقى النص الشعري ومخادعة عقل السامع لما قرعت مسامعه أصوات متقاربة تارة بترتيب وأخرى بترتيب خلاف ما تلقفته أذنه أول الأمر ، وهنا تظهر إحدى وظائف الجناس التنبيهية على المتلقي ؛ إذ تدفعه إلى استجماع القدرات اللازمة لتتبع إنشاد الشعر من لسان المنشد حتى لا تختلط عليه الألفاظ وينعكس ذلك على سوء فهم لمضامين النص .

كما أمّنَ الترديدُ الذي أحدثه حرف النفي «لا» المكرور في صدر البيت الثاني وعجزه دعمَ الطاقات الموسيقية التي صدرت عن البنية التجنيسية . ويظهر في هذا الشاهد التكاثر الأسلوبي ، إذ زيادة على التجنيس والترديد نجد المطابقة قائمة في : الماشين/الحوامل ، وفي : سابق– والساق «المرتبطتين بالأرجل»/ وباطش– والأنامل «المرتبطتين بالأيدي» . وهذا يشي بحرص الشاعر على تكثيف كل مؤثثات الزينة الأسلوبية والجمال البلاغي نزوعاً إلى إبداع شعر تختال معانيه ودلالاته قريبةً دالّةً وسط حُلى الموسيقية والتنغيم ، ليتلقاها المتلقي وقد اجتمعت لها المحاسن من كل ناحية .

ومن شواهد تجنيسات أوس أيضا قوله يرثي فضالة بن كلدة : (بسيط)

---

(1) ديوانه ، ب4–5ص99 .

أَبا دُلَيْـــجَـــةَ مَنْ يُوصَى بِأَرمِلةٍ
أَمْ منْ لأَشْعَثَ ذي طِمْرَيْنِ طِمْلالِ(١)

فجانس بين «طمرين» و«طملال» ، وهو تجنيس ناقص من حيث بنيته التركيبية ، إلا أن التشابه النغمي الصوتي بادٍ بين اللفظين لتقارب مخارج الحروف فيهما معا ، والقيمة الموسيقية للفظين المتجانسين المتقاربين تقاربا زمانيا ظاهرة جلية ، وهذا قريب جدا مما أسماه السجلماسي تجنيس السمع الذي هو من قرب أحد المخرجين من الآخر(٢) . كما أن ترديد اسم الاستفهام «مَنْ» وتكريره في صدر البيت وفي عجزه قد قوّى جرس البيت وزكّى دلالة الاستفهام الإنكاري الدال على بيان مناقب الهالك التي كان يتصف بها في حياته ، من عناية بالأرامل ، وإطعام للقانع والمعترّ .

ومنه قوله يصف قانصا وعدتّه : (طويل)

قَصِيٌّ مَبِيتَ الليلِ للصَّيْدِ مُطْعَمٌ
لأَسْهُمِــهِ غـارٍ وَبَارٍ ورَاصِفُ (٣)

والمجانسة حادثة في قوله : غار وبار . زكّت إيقاعيةَ الكلام وأبانت وجوه الحذق الذي يتولى به القانص سهامه .

ولا تخفى أمارات الجمال النغمي الذي أحدثه الجناس في قوله : (طويل)

مَطاعينُ في الهَيْجا مَطاعيمُ للقِرى
إذا اصْفَرَّ آفاقُ السماءِ من القَرْسِ (٤)

وهو ما يسمى : الجناس المضارع ، إذ تتقارب مخارج الحروف في «مطاعين» و«مطاعيم» ، فيَحدثُ اهتزاز نفسي لدى المتلقي إزاء توهّمه أن المبدع قد كرر اللفظ

---

(١) ديوانه ، ب٧ص١٠٣ . أبا دليجة : لقب للمرثي . قوله : لأشعث ذي طمرين : يريد أنه يجبر الفقير . الأشعث : ما تغير حاله ولونه وهيئته من الجوع والهزال . الطملال : الفقير . الطمر : الثوب البالي .

(٢) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السجلماسي . تقديم وتحقيق علال الغازي . ص ٤٨٨ .

(٣)ديوانه ، ب٤٤ص٧١ . قصي مبيت الليل : يبيت مع الوحش لا مع أهله . غار: غراه يغروه : طلاه بالغراء . الرصفة : ما يشد على صدر السهم .

(٤) ديوانه ، ب٨ص٥٢ .

بذاته قبل أن يتفطن للخدعة التي انطوت عليه ، وتلك المفاجأة هي أساس جمالية التلقي والالتذاذ بالنص المُتَلَقّى .

ومن بديع تجنيسات بشامة بن الغدير قوله : (كامل)

مِنْ عَهْدِ عادٍ كانَ مَعْروفاً لَنا
أَسْرُ المُلوكِ وقَتْلُها وقِتالُها [1]

فجانس بين «عهد» و«عاد» وبين «قتْل» و«قتال» ، فأسهم هذا التكرير اللفظي عند مدخل البيت وعند منتهاه في تأطيره الموسيقي بداية ونهاية . وأسهم أيضا في تحميل المعنى بحمولات دلالية تفيد معنى المبالغة في امتلاك المجد والسيادة منذ التاريخ الغابر ، وفي الشجاعة والقوة والقدرة على مقارعة الملوك وذوي السلطان تقتيلا وأسراً ، وهو خطاب تفزيعي ترهيبي تهتز لسماعه نفس المخاطَب خوفا وهلعا ، وتدفعه إلى الاستسلام والرضوخ . فالجناس قد تتضامّ وظائفه الدلالية والنغمية والنفسية في آن ، فيأتي الخطاب وقد اجتمعت له المحاسن كلها واجتُلبت إليه الفضائل جلها .

ومما جنس فيه زهير قوله : (بسيط)

هُمْ يَضْرِبُونَ حَبيكَ البيضِ ، إذْ لَحِقُوا
لاَ يَنْكُصُونَ ، إذا ما اسْتُلْحِمُوا ، وَحَمُوا [2]

إذ جانس بين «استلحموا» و«حموا» ، و«انظر إلى زهير كيف استخدم كلمة (حموا) وتخيرها لتفرض نفسها فرضا في آخر البيت وتتجانس مع (استلحموا) تجانسا بديعا تطرب له الأسماع» [3] . وهو تخير خال من التعسف والتكلف واجتلاب اللفظ قسرا ؛ بل هو تخير سمْح لطيف يستدعيه المقام والمقال . فـ«استعمال الجناس في شعر زهير لم يقصد إليه صاحبه نتيجة لتكلف وتصنع وإجهاد ، [بل عن] عفو خاطر ، وذلك يعود إلى إحاطته التامة بالمعجم العربي الذي تنثال عليه ألفاظه انثيالا ، فيختار بحنكته وتضلعه ما يجده مناسبا لتجويد تراكيبه اللفظية في إظهار صوره الشعرية» [4] .

---

(١) شعره ، المورد ، ب٦ ص٢٢١ .

(٢) ديوانه ، ب٢٥ ص ١٠٩ . وحبيك البيض : طرائقه . لا ينكصون : لا يرجعون منهزمين . استُلحموا : أُدرِكوا . وحموا : اشتد غضبهم .

(٣) البديع ومتعة القراءة الجمالية ، ١١٩ .

(٤) زهير بن أبي سلمى : حياته وشعره . محمد يوسف قران ، ص١٣١ . (بتصرف)

وتنبه الدكتور محمد عبد المطلب إلى أهمية الاختيار في إنتاج التجانس والتعامل مع بنيته ، وجعله على مستويين :

- المستوى الأول : وفيه تتسلط عملية (الاختيار) على مفردتين متطابقتين تطابقا صوتيا ، وفي مثل ذلك يكون المنبه التعبيري أقوى تأثيرا نتيجة الهزة الدلالية التي يتلقاها المتوقع بمخالفة التوقع ، لأن اللفظ المشترك فيه- كما يقول السكاكي - إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوق إليه .

- المستوى الآخر : تتسلط عملية (الاختيار) على مفردتين بينهما من التماثل أكثر مما بينهما من التخالف ، وهو ما أطلق عليه البلاغيون اسم (الجناس الناقص) ، وهو الغالب لمحدودية المخزون المعجمي في المستوى الأول(1) .

و مثال آخر على التجنيس قول زهير : (بسيط)

كَـأَنَّ عَـيْـنِي ، وَقَـدْ سَـالَ السَّلِيلُ بِهِمْ
وَعَــبْــرَةٌ مَــا هُمُ ، لَوْ أَنَّهُم أَمَمُ (٢)

وهذا البيت من شواهد الجناس في عدد من كتب البلاغة والنقد(٣) ، وقد جنّس فيه زهير بين كلمتي «سال» و «سليل» تجنيسا اشتقاقيا ، وولّد حرفُ الميم المتعلق بالألفاظ : (بهم-هم- أنهم- أَمَم) تجنيساتٍ ناقصةً أخرى أثْرت قيثارة البيت إثراء تغميا ، وأسهمت في انبعاث جرس موسيقيٍ تطرب إليه النفوس . أضفْ إلى ذلك أنها كشفت عن مشاعر باطنية وجدانية حزينة ، نتجت عن لوعة الفراق الذي خلّفه ارتحال الأحبة في نفس الشاعر .

لذلك يمكن الجزم بأن الجناس ليس حلة شكلية خارجة عن انفعال الشاعر وعن احتياجه إلى الإيقاع في مقدمة القصيدة أو في بقية ثناياها ؛ بل إنه ضرورة فنية تستدعيها الأحاسيس التي تعتمل في بواطنه لتعكس بها خفاياها ، وتجلتبها اجتلابا لتنقل بموسيقاها ما هو دفين بين الضلوع من أنات الحزن ، ورنات السرور .

---

(١) البلاغة العربية : قراءة أخرى . د . محمد عبد المطلب ، ص ٣٧٤ .

(٢) ديوانه . ب٨ص١٠٢ . وسال السليل بهم : ساروا في السليل وهو واد بعينه . وعبرة ما هم : أي هم عبرة لي وسببٌ لبكائي . والأَمَمُ : القَصد والقُرب ، يريد : لو كانوا قصدا وقربا لكنت أزورهم ، ولكنهم بعدوا ، والبيت في الظعن .

(٣) كتاب البديع ، ٢٨ . نقد الشعر ، ١٦٣ . كتاب الصناعتين ، ١٦٨ . تحرير التحبير ، ١٠٣ .

وانظر إلى قوله يمدح حصن بن حذيفة ، وقد جنّس أكثر من مرة : (طويل)

عــزيزٌ ، إذا حَلّ الحَليــفــان حــولهُ
بِــذي لجَــبٍ لجّـــــاتُهُ ، وَصـــــواهلُــهْ
يَهُـــدُّ ، لهُ ، مـــا دونَ رَملةِ عـــالِجٍ
ومَنْ أهلُه بالغَـــور زالتْ زَلازلُــهْ[1]

لترى أن الجناس قائم في صدر البيت الأول بين : «حلّ» و«الحليف» و«حول» ، وفي عجزه بين : «لجب» و«لجّات» ، وترى البيت الثاني قد قُفل به مع «زالت» و«زلازل» ، وكلها من ضروب الجناس الناقص . وتراها تتموضع -مكاناً- بمواضع مختلفة ، وتتجاور -زمانا- مولدة نبرا نغميا يطعّم الدلالة : ألا ترى أنها في صدر البيت الأول (حَلّ الحَليفان حولهُ) تقوي معنى الالتفاف والالتمام للمواجهة ، وفي عجزه (بِذي لجَبٍ لجّاتُهُ) تزكي معنى التصويت والجلبة التي يحدثها الجيش للترهيب والتهويل ، وفي قفل البيت الثاني (زالتْ زلازلُهْ) تدعم دلالات التخويف الناجم عن أصوات الزلزلة والارتجاج التي نجمت عن جحافل الجيش تتقدم مثقلة بالسلاح والعدة[2] ؟!

وله يصف أحواض ماءٍ تقصدها الحمُر للارتواء : (كامل)

---

(١) ديوانه ، ب٤٤-٤٥ص٦٠-٦١ . الحليفان : أسد وغطفان ، كانا متحالفين على بني عبس وغيرهم ، ورهط الممدوح من غطفان . وعزيز : أي إذا حلوا حوله نصروه وأعزوه . بذي جلب : أي بجيش ذي صوت وجلبة . اللجات والصواهل : أصوات الجيش والخيل . رملة عالج : اسم رمل معروف . والغور : ما سفل من أرض العرب . ويهدّ له : أي يستسلم له ويخضع ويكسر ويزلزل لشدة الجيش وكثرته . وقوله «زالت زلازله» يجوز أن يكون إخبارا عن الممدوح بمعنى : أمِن واعتز لما حل الحليفان ، فتكون «زالت زلازله» بهذا جوابا عن الشرط في قوله : إذا حل الحليفان . ويجوز أن يكون متعلقا بالشرط في «مَنْ أهله بالغور» ليفيد معنى : من أهله بالغور أخذته زلزلة من رعب وكثرة ذلك الجيش فانجلى عن موضعه خوفا .

(٢) هذا المعنى الذي نرومه هو باعتبار أن عبارة «زالت زلازله» جوابا لـ «مَنْ» في : من أهله بالغور . أُنظر وجوه الاحتمال في الإحالة السابقة .

جُفَرٌ تَفيضُ ، ولا تَغيضُ ، طَوَامياً

يَزْخَرْنَ ، فَوْقَ جِمَامِهِنَّ الطُّحْلُبُ (١)

والجانسة بادية في اللفظين : تفيض _ تغيض «المنفية» . واللذين أفادا ، إلى جانب التزكية الإيقاعية ، معنى الامتلاء بالماء والفيضان والفوران .

ومن بديع الجناس في شعر كعب بن زهير قوله : (طويل)

وقُوموا فآسوا قَومَكم فاجمعوهم

وكُونوا يداً تَبني العُلا وتُدافعُ (٢)

فالجناس وقع في الفعل «قوموا» والاسم «قومكم» ، ونرى التكاثر الأسلوبي بمعاضدةِ الاستعارةِ الجناسَ في قوله : «يداً تبني العلا» وهي استعارة مكنية تبعية (شبه العلا بالبنيان فحذفه وأبقى على شيء من لوازمه وهو الفعل «تبني») ، ويظهر تكثيف الإنشاء الطلبي مع أسلوب الأمر : قوموا- آسوا- اجمعوا- كونوا ، وهي أفعال تحمل معنى التنفير واستنهاض الهمم دفعاً بالدلالة نحو أرقى معانيها ، وبالإيقاع ، مع الجناس من جهة ، والتوازن الصوتي الحادث في : (قوموا=كونوا) من جهة ثانية ، نحو أسمى قواه التطريبية . وهذا التكثيف بين أكثر من أسلوب جمالي (الجناس والاستعارة في هذا الشاهد) كثير في شعر الأوسيين ، وبلغ شأوه مع زهير حين قال يصف جيادا : (متقارب)

جَـوانِحَ يَخْلِجْنَ خَلْجَ الظِّبا

ءِ ، يُرْكَضْنَ مِيلاً ، وَيَنْزِعْنَ مِيلا (٣)

---

(١) ديوانه ، ب٢٠ص٢٠٩ (رواها صعوداء) . الجفر : الحفر المستديرة ، واحدتها : جفرة . الطوامي : الملأى . يزخرن : تسمع صوت أمواجهن وفوران مائهن . الجمام : جمع جمّ ، وهو معظم الماء وموجه . الطحلب : ما علا الماء من خضرة ونحوها .

(٢) ديوانه ، ١١٢ .

(٣) ديوانه ، ب١٦ص١٩٦ . جوانح : أي مائلة في العدو لنشاطها . يَخْلِجْنَ : يسرعن ، وأصل الخلج : الجذب فاستعاره لسرعة السير(شرح الأعلم) . يُركضن : يُجرَين ، يقال : رَكَضْتُ الفرسَ فَعدا ، ولا يقال : رَكَضَ (ش/الأعلم) . والميل : قدر مد البصر من الأرض . ومعنى ينزعن : يكففن عن الركض .

- فالجناس اشتقاقي في قوله : يخلجن- خلج .
- والتشبيه : يخلجن خلج الظباء .
- والاستعارة : يخلجن : استعارها للعدو والإسراع وهي للجذب .
- والطباق : يركضن/ينـزعن .
- ورد العجز على الصدر : ميلا- ميلا ، وكلاهما في عجز البيت .
- الموازنة الصوتية الواقعة في العجز هكذا :

يُرْكَضْنَ ميلاً (= تقريبا) يَنْزِعْنَ ميلا
يُفْعَلْنَ فعْلاً (=تقريبا) يَفْعِلْنَ فعْلاً

ومما جَنَّس فيه كعب بن زهير فأحسن ، قوله يصف بعيرا : (طويل)

لَـهُ عُنُقٌ ، تُلْوِي بما وُصِلَـتْ بِـه
وَدَفَّـانِ ، يَشْـتَـفَّـانِ كُلَّ ظِعَـانِ[1]

والمجانسة بادية في تقفية ألفاظ عجز البيت ، نجليها هكذا :

وَدَ فَّـــان
يَشْتَ فَّـــانِ
ظِعَ ـــانِ

وإيثار زهير الألفاظ المتجانسة بالمدود ههنا تعكس طول وامتداد عنق وجنبي البعير ، وهي من الصفات المحمودة التي تهبه ارتقاءً ومكانة داخل القطيع ، وقدرة على التحمل وقوة في قطع الفلوات أثناء الترحال والأسفار ، والجناس هنا باعتماد المدود أَحَلَّ الملفوظ محل الملحوظ ؛ إذ صورت أصواتُ اللغة أوصافَ المنعوت .

والتجنيسات حسنة في شعر كعب لخلوها من التعسف والاستكراه والتكلف ، وموسيقيتها التي تغذي إيقاع البيت لا يستعصي على المتذوق الحصيف التقاطها بمسامعه والتلذذ بأنغامها التي تتفجر منها . وإضافاتها المعنوية النوعية لا تخفى على قلب السامع ، ويكفي إنعام الفكر والسمع في هذه النماذج المحدودة -على التمثيل فقط- لإدراك المراد .

يقول في وصف طلل دارس : (طويل)

---

(١) ديوانه ، ب ٦ ص٢٩٢ . تلوي به : تذهب به ، يريد أنها تستوعب الزمام الطويل . والدف : الجنب . ويشتفّ : يملأ ويستوفي . والظعان : سير تشد به المرأة هودجها .

تُراوِحُـــهُ الأرواحُ قـــدْ ســـارَ أَهلُهُ
وَمـــا هو عنْ حيِّ القَنانِ بِســـائرِ [(١)]

والجناس في : «تراوحه» و«الأرواح» ، وفي : «سار» و«سائر» ، وهو اشتقاقي .

ويقـول في الإعـراض عن مناجـاة الطلول لأنهـا تذكي الشـجون في النفس : (طويل)

فَـدَعْـهـا وعَـدِّ الهَمَّ عنْكَ ولوْ دَعـا
إلى ذكْـرِ سَلمى كلَّ يوْم طَروبُهـا [(٢)]

فجـانس بين : «دَعْ» و«عَـدِّ» و«دَعا» . وإضـافة إلى جرسـهـا النـاجم عن تكرير حروفها مرتبة أو غير مرتبة ؛ فإنها تفيد معنى ترك الشيء وتبديله ، وهي معان تقوّي رغبة الشاعر عن ذكر الطلول وعزوفه عنها إلى غرض آخر .

ويقول مخاطبا عِرْسَه (زوجه) التي تلحاه وتلومه على الدوام : (كامل)

ولَقَــدْ عَلِمْت وأَنْت غـيـرُ حَليـمَـة
أَلاّ يُقَـرِّبَـــنـي هَوى لِهَــــوانِ [(٣)]

فجـاء الجناس في قـوله : «هوى» و«هوان» بزيادة حـرف ، ويسـمى هذا النوع : الجناس الناقص المطرّف . وهو من التجنيسات التي تختال في الحسن ، «ووجه حسنه أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمـة . . . أنها هي التي مضت وإنما أُتِي بها للتأكيد ، حتى إذا تمكن آخرها في نفسك ووعاه سمعك انصرف عنك ذلك التوهم ، وفي هذا حصول الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها»[(٤)] .

أي أن وجه الحسن إنما يتأتى من حصول المفاجأة وتخييب أفق انتظار المتلقي ، وهذا ما عبر عنه أرسطو أثناء حديثه عن العدول من الحقيقة إلى المجاز بالمخاتلة ، وربطها بتحقيق الدهشة الجمالية الناجمة عن التأثر بغير المتوقع ، فقال : «إن معظم النكت البلاغية التي تلمحها في الصورة وفي النقل ، بلاغتها في المخاتلة التي يلجأ

---

(١) ديوانه ، ١٨٥ . تراوحه الأرواح : أي اختلفت الأرواح عليه فدرسته ومحته . القنان : جبل . يريد : محته الأرواح ولكنه مقيم بهذا الموضع لم يغادره أو يَرِمْه .

(٢) ديوانه ، ٢٠٩ . والضمير في : «دعها» يعود على الطلول .

(٣) ديوانه ، ٢١٤ .

(٤) الإيضاح ، ٣٥٧ .

إليها الأديب . فإذا انتظرنا من الأديب معنى فخاتلنا عليه ليأتي بمعنى آخر مضاد له تأثرنا به وتأثرنا بكلامه أكثر من غيره ، وكأننا من أثر هذه الدهشة وتلك المخاتلة نقول : ما أحق ما يقول وما أصدقه! نحن الذين أخطأنا الفهم لا الأديب!»(١) . وهو ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني نفسه حين التفت إلى ما أسماه «الخدعة والتوهيم» فقال : «ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها ، فبهذه السريرة صار التجنيس من حلى الشعر ومذكورا في أقسام البديع»(٢) .

ومن طريف الجناس في شعر كعب أيضا قوله يصف عيرا وأتنه : (خفيف)

أَلْصَقَ العَـذْمَ والعـذَابَ بِقَـبَّـا ءَ تَرَى في سَـراتِهـا تَحْسِـيرَا

سَمْحَـةً سَمْحَجَ القَوائمِ حَقْبـا ءَ مِنَ الجُـونِ طُمِّـرَتْ تَطْمِيـرا (٣)

فجانس في البيت الأول بين : العذم والعذاب ، وجانس في البيت الثاني بين : «سمحة» و «سمحج» بتغيير حرف في آخر اللفظ ، وهو ما يعرف بالجناس اللاحق ، ولا يقع في أكثر من حرف ، ويكون مخرج الحروف التي يختلف فيها اللفظين غير متقاربين (التاء والجيم هنا)(٤) . كما وقع الجناس الاشتقاقي بين الفعل ومصدره في قوله : «طُمِّرت تطميرا» . وجاءت البنيتان التجنيسيتان متقاربتين تقاربا زمنيا من حيث اتصال اللفظين المجنّسين وتجاورهما ، متباعدتين تباعدا مكانيا من حيث استهلال البيت ببنية مجنّسة وتقفيته ببنية مجنّسة أخرى . وهذا التعدد التجنيسي أبان ، دلاليا ، عن صفات خِلقية وخُلُقية في الموصوف (السهولة- الطول- الثبات) ،

---

(١) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ٣٨١ . وفن الجناس ، ١٤ .

(٢) أسرار البلاغة . تح/ أبو فهر محمود شاكر ، ٦-٧ .

(٣) ديوانه ، ١٧٢ . العذم : العض . والقَبَّاء : الضامر . سراتها : ظهرها . وتحسيرا من الوبر : سقوطه من العضاض . والسمحة : المواتية السهلة . والسمحج : الطويلة . الحقباء : في حَقَبها بياض ، مذكره : أحقب . الجون : التي ألوانها سود ، وقد يكون الأسود والأبيض ، من الأضداد . طُمِّرت تطميرا : طُوِّلت وثُبِّتت قوائمها على وجه الأرض .

(٤) الإيضاح ، ٣٥٧ .

وفجّر الطاقات الإيقاعية الكامنة عن طريق التكرير اللفظي مع مُفتتح البيت ومختتمه .

والتجنيسات في هذا الشاهد ذات حمولة نغمية قوية ، تماما مثل حمولة الحروف الصفيرية التي توالت على امتداد البيتين مع الألفاظ : أَلْصَقَ ، سَرات ، تَحْسير ، سَمْحَة ، سَمْحَج . وكذا إيقاعية لفظ التدوير في البيتين : قَبَاء/ حَقْباء ، اللذين تشاركا في البنية الصوتية الواحدة وأسهما في خلق الانسجام والاتساق بين البيتين دلالة وإيقاعا .

وإذما نظرنا إلى فن الجناس عند شعراء المدرسة الأوسية من حيث الكثرة والذيوع في أشعارهم ؛ فإننا نجد -كما أسلفنا الذكر- الحطيئة إمام هذا الاتجاه . فأبو مليكة ، حقيقة ، أحرص هؤلاء الشعراء على جناس ، ويعد الاشتقاقي منه الأشد شيوعا في شعره ، وغالبا ما يتدخل في تشكيل التصدير والترديد .

ومن نماذج الجناس الصائب المفيد في شعر الحطيئة قوله يصف حمار وحش يغازل أتنه : (طويل)

١٠ _تَرى رأْسَهُ مُسْتَحْمَلاً خَلْفَ رِدْفِها
كَمَا حُمِّلَ الْعِبْءَ الثَّقِيلَ الْمُعادِلُ
١١ _وَإنْ جاهَدَتْهُ جاهَدَتْ ذا كَرِيهَة
وَإنْ تَعْدُ عَدْواً يَعْدُ عادٍ مُنَاقِلُ (١)

والجناس حادث في البيت الأول بين : مستحملا وحُمِّلَ على الاشتقاق ، وفي البيت الموالي بين : جاهدتَ وجاهدَتْ ، ثم بين : تَعْدُ_عدْوا_يَعْد_عاد ، بالتناوب على الإسناد في الأفعال وعلى الاشتقاق في الأسماء . وكلها تجنيسات مبنية على التكرار المفضي إلى تفجير الطاقات الطربية الكامنة في الألفاظ المجنسة من أجل توليد دلالات تغذي الصورة التي يبتغي الشاعر تأليفها بخيوط يتجانس فيها الإيقاع بالمعنى .

وعلى نهج الأوسيين يأبى الحطيئة إلا أن يؤازر أسلوبا بآخر في بحث منه عن تقوية عناصر الجمال الفني في الإبداع ؛ فنلفيه في هذه الصورة يؤاخي بين الجناس

---

(١) ديوانه ، ١٤٨ . ب١٠ : المُعادل : الذي له تعادل بين الحملين . ب١١ : ذا كريهة : ذا صبر على الشدة . والمناقل : المسرع في نقل قوائمه عند العدْو .

وبين التشبيه الحاصل في قوله : «كما حُمِّل العبءَ الثقيلَ المعادلُ» إظهارا لعناء الأتن من ثقل رأس الحمار على أردافها وهي تحمله طول النهار . والحمار يقصد إلى إرهاقها بثقل رأسه وإلهائها عن الرعي إلى أن ترضخ لرغبته في التزاوج .

كما أن إيثار الشاعر لفظ المجاهدة مع تكريره على المجانسة جلّى معاني حمل الشيء الثقيل على مضض وإكراه ، تماما مثلما جلّت ألفاظ عجز البيت الثاني المأخوذة من الجذر اللغوي «عدا» معاني الحركة والجري وعدم التنازل عن الهدف الذي هو تحقيق التزاوج بالرضى أو الإكراه .

وفي الرثاء يبني الحطيئة معاني التأبين وذكر المثالب على الجناس ، من ذلك قوله : (طويل)

وَقِـدْراً إذا مـا أَنْفَضَ القـومُ أَوْفَـضَتْ
إلى نارِها مَـشْـيـاً إليْـهـا الأَرامِـلُ (١)

جانس الحطيئة بين الفعلين : «أنفض»و «أوفض» بإبدال حرف ، فدلّ الأول على زوال زاد القوم وانقضائه ، ودل الثاني على إسراع المحتاجين إلى زاد المرثي الباقي الكثير المدّخر لهم يغترفون منه في كل زمان . ليظهر بريق أسلوب الجناس متوهجا بين قدرته على أداء وظيفة إيقاعية خاتَل بها الأسماع ، ووظيفة دلالية طعَّمَ بها المعاني .

وفي المدح ركب الحطيئة مطية الجناس في نسج سدى المعاني ، من ذلك قوله : (بسيط)

جَـمَّـعْتَ مِنْ عـامِـرٍ فـيـه ومِنْ أَسَـدِ
وَمِنْ تَمـيـمٍ وَمِنْ حَـاءٍ وَمِنْ حَـامِ (٢)

فجانس بين : حاء وحام جناسا ناقصا ، فيه من المخاتلة السمعية ما فيه . وترديد حرف الجر «من» المكرور على امتداد البيت خمس مرات ولّد طاقة وتربة تنغيمية لا تخفى ، تماما مثلما أسهم تكرير حرف الميم حوالي إحدى عشر مرة في تطعيم البنية الإيقاعية للبيت . كما أن توالي ذكر أسماء قبائل أشراف العرب خمس مرات أبان عن أصالة نسب الممدوح وضربه في العز والشرف أبا عن جد . . وكل هذه التأليفات

---

(١) ديوانه ، ب١٨ ص١٤٩ . القدر : آنية الطبخ . أنفض القوم : ذهب زادهم . أوفضت : أسرعتْ . والأرامل : المساكين جملة .

(٢) ديوانه ، ب٩ص١٧٤ . حاء : قبيلة في مَذْحِج . وحام : قبيلة من خَثْعم .

الأسلوبية والدلالية والمعجمية تعانقت في تناسق منسجم، ونظم مخصوص، خدمة لمعاني المدح وإيقاعية الكلام.

وله مادحا: (طويل)

جَـزى اللهُ خَـيْـراً والجَـزاءُ بِكَفِّـه
على خَيْرِ ما يَجْزي الرجالَ بَغيضَـا(1)

يقول: جزى الله بغيضا بأحسن من جزاءٍ بغيضٍ للسائلين. وأسلوب الدعاء في هذه البنية تأسس على أسلوب الجناس وقام عليه، إذ جانس الشاعر بين: «جزى» و«الجزاء» و«يجزي» على الاشتقاق تارة والإسناد تارة أخرى، تطعيما للموسيقية وتغذية للدلالة التي تفيد إغراق الشاعر في الدعاء للممدوحين بخير الجزاء. وحدوث الترديد بلفظ «الخير» في صدر البيت وفي عجزه زيادة في الدعاء والتطريب. وإجراء الاستعارة في قوله: «بكفه» على سبيل المكنية إضافة بيانية تصويرية طريفة. وحشد معجم من حقل عَقَديّ من خلال دلالة الألفاظ: الجزاء_الله _الخير... تزكية فنية ودلالية لحمولة البيت المدحية. ومن ثمة يتبدى اطراد سمة العناية الجمالية الأسلوبية بجوانب الإبداع الفني لدى شعراء المدرسة الأوسية، وليس جنوح العبيد منهم لتخمير إبداعهم حولا وتثقيفه وتنقيحه فصليا إلا تحقيقا للتميز والإجادة لإثبات الذات وسط «جمهرة أشعار العرب».

ولئن حرص الحطيئة على تكثيف الألفاظ المجنّسة في القصيدة استحداثاً لمعانيَ طريفة في قالب موسيقي أبدع وأعجب؛ فإن ذلك لم ينقذه من الوقوع أحيانا في التعسف بها وإجرائها مجرى التكلف الظاهر، الذي يجعل المعاني تتخبط وسط التواءات لفظية معقدة تدفع المتلقي إلى الإعراض عنها، أو إلى فهمها فهما بعيدا عن الوجه الذي قصد إليه مبدعها.

ومثال هذا التعسف قوله: (طويل)

جَـرَى حينَ جـارَى لا يُسـاوي عِنانَهُ
عِنانٌ ولا يثني أجـارِيَهُ الجَـهْـدُ
رأى مَـجْـدَ أقْـوام أُضـيعَ فَـحَـثَّـهمُ
على مَـجْـدهم لمّا رأى أنه الجِـدُّ (2)

---

(1) ديوانه، ب1ص123.

(2) ديوانه، ب16-17ص 73. جارى: جرى معه. العنان: ما تمسك به الدابة. وأجاريه: جريه.

فالتعسف باد في تجنيسات البيت الأول (جرى-جارى-أجاريّ)، والسماحة والتلطف ظاهر عليها في البيت الثاني (مَجد -جِدّ).

ونظيره قوله مادحا: (خفيف)

مُطْلَقَ الكفِّ واللسان طويلِ الباع من ضِنْءِ ضِنْضِئِ الأقوال (١)

فالتعسف جلي في المجانسة الواقعة بين: ضِنْءِ ضِنْضِئِ، التي لا يخفى التثاقل اللفظي في بنيتها الصواتية.

ومثله وقد غالى في تكرير الألفاظ على المجانسة: (طويل)

أَلا طَرَقَتْ هند الهُنود وصُحْبَتي
بحَوران حَوران الجنودِ هجودِ (٢)

ومثله قوله: (طويل)

قُبورٌ أصابتها السيوف ثلاثة
نُجومٌ هَوَتْ في كلّ نَجم مَرائرهْ
فقبرٌ بأَجْبال وقبرٌ بحاجرٍ
وقبرُ القليبِ أَسْعَرَ الحربَ سَاعِرهْ (٣)

فتراكم القبور وازدحامها وتجاورها مع ما يقارب حروفها مخرجا (القليب-الحرب)، جعل بين البيت وبين الفصاحة شقة بعيدة، فهو أشبه ما يكون بأشعار الجن إن نحن سايرنا ما قاله الجاحظ بشأن البيت المشهور: (سريع)

---

(١) ديوانه، ب٣ص١٥٤. الضِنء: الأصل والنسب. الضِنضِئ: الأصل. والأقوال: الملوك (عن أبي عبيدة والأصمعي)، وعن أبي عمرو: القَيلُ: دون الملك مثل الوزير وصاحب الشرطة ومثلهما.

(٢) ديوانه، ب١ص٧٣. حوران الجنود: بها جنود، وأهل الشام يسمون كل كورة جُندا، وهو اثنا عشر ميلا. والهجود: الرقود ليلا.

(٣)ديوانه، ب٢-٣ص١١٥. والمرائر: جمع مريرة وهي عزة النفس. قبر بأجبال: يريد قبر بدر بن عمرو قتيل بني أسد بن خزيمة. وقبر بحاجر: يعني قبر حصن بن حذيفة بن بدر قتيل بني عقيل بن كعب وغير بن عامر. وقبر القليب: وهو السهباءة: قبر حذيفة بن بدر بن عمرو قتيل بني عبس. وأسعر الحرب: أوقدها طالبو الثأر.

وَقَـبْـرُ حـرب بمَكان قَـفْـر
وَليْس قُـربَ قـبْـر حـرْب قَـبْـر [1]

ولئن أفلح الحطيئة في تجنيس الاشتقاق (أسعر- ساعر) فقد باعد في غيره، ولئن كانت له محمدة في هذين البيتين فليست إلا من حسن ما قسّم وأصاب المفاصل بشأن القبور وساكنيها من أشراف العرب وسادتها.

وولعُ الحطيئة بالتكرير على المجانسة أو على رد الأعجاز على ما تقدمها لا يغيب في شعره وبخاصة مطالع قصائده التي يتشبب فيها بهند، هذا العلم المؤنث الذي لا يتوقف عن ترديده لمرات عديدة إظهارا لمكانته في نفسه وفي قلبه. ومنها قوله: (طويل)

أَلا طَرَقتنا بعدَما هَجَدوا هندُ
وقد سِرْنَ غَوراً واستبانَ لنا نَجْدُ
أَلا حبـذا هندٌ وأَرضٌ بها هندُ
وهندٌ أَتى منْ دونها النأْي والبُعدُ [2]

فالجناس قائم بين: «هجدوا» و«هندُ» و«نجدُ» في البيت الأول، وبين: «هندُ» و«أرضُ» و«البُعدُ» في البيت الثاني، لكن ذلك التكرير الكثيف الذي يقارب العلم (هند) من الوجهة الزمنية - وإن قوّى موسيقية البيتين- أثّر في جمالية المعنى. غير أن حبّه هذه المرأة شفع له بأن أنساه التنبه إلى عيب التكرار. قال ابن سنان الخفاجي متحدثا عن هذين البيتين: «وأجاز لنا في بعض الأيام شيخنا أبو العلاء بن سليمان قول الشاعر: (ألا طرقتنا . . . البيتين)، وقال: من حبه لهذه المرأة لم يرَ تكرير اسمها عيبا، ولأنه يجد للتلفظ باسمها حلاوة، فلم يرَ من الاعتذار للتكرير إلا هذا العذر» [3].

---

(1) الحيوان، ٦/٢٠٧-٢٠٨. قال الجاحظ: «قالوا: وقالت الجن: (وقبر حرب . . . البيت) قالوا: ومن الدليل على ذلك وعلى أن هذين البيتين من أشعار الجن، أن أحدا لا يستطيع أن ينشدهما ثلاث مرات متصلة، لا يتتعتع فيها، وهو يستطيع أن ينشد أثقل شعر في الأرض وأشقه عشر مرات ولا يتتعتع». المصدر السابق. وينظر: سر الفصاحة، ٩٨، والنكت للرماني، ٩٥، وعدّه من جنس التأليف المتنافر.

(2) ديوانه، ب١-٢ص٧١.

(3) سر الفصاحة، ١٠٣.

هكذا نجد شعراء المدرسة الأوسية يستعينون محسّنَ الجناس لتحقيق غايات دلالية ، ونغمية تطريبية ما كانت لتكون في غيابه . ونجدهم يتخيرون من الألفاظ ما يعذب ويلذ من غير اجتلاب قسري أو اغتصاب ، فتأتي أشعارهم وقد استوفت عناصر الجمال والرونق والعذوبة . وذلك يشي بأن حواسهم قد التقطت الجمال الكامن في الألفاظ المكرورة على سبيل المجانسة ، خاصة أن «الجناس من أكثر المظاهر البديعية موسيقية ، وذلك لما يمتاز به من خاصية التكرار والترجيع يسمحان بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها ، مما يغذي الترجيع الإيقاعي الذي تتحد ملامحه وفقا لما يمتاز به السياق الحالي والمقالي من حركة ونشاط ، ووفقا لموقعه من هذا السياق ، ولمدى تماثل الأطراف ومواصفاتها الإيقاعية الخاصة ، إلا أن خاصية الترجيع الإيقاعي لا يمكن أن تتم بمعزل عن المعنى»[1] ، والأوسيون كانوا يحرصون على مراعاة المعنى والتنبه إلى السياق ، وكانوا- في ذات الآن- يسبغون أوصاف الجمال الفني والأسلوبي على الكلام حتى تتجلى المعاني في أجمل القوالب ، وذلك ما حصل فعلا .

ثانيا- جمالية أسلوب رد العجز على الصدر

صنّف عبد الله بن المعتز هذا الأسلوب رابعا ضمن أبواب فنون البديع وأسماه «رد أعجاز الكلام على ما تقدمها» ، وقسمه أقساما ثلاثة على حسب موضع اللفظ المردد على لفظ القافية ، فجعل أحد اللفظين ثابتا في ضرب البيت والآخر متحركا في باقي أرجائه[2] ، على هذا النحو :

١- . . . . [. . هنا .] . . . . [ثم هنا . .]

٢- [. . هنا . .] . . . . [. ثم هنا .]

٣- . . . [. . هنا . .] . . أو . . . . . [. . . هنا .] . . أو . . [. . هنا . . .] . [. ثم هنا .]

وقد ساق ابن المعتز ستة وثلاثين شاهدا شعريا لهذا الفن ، خمسة منها لما تُوافق

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ٣٠٢ .

(٢) كتاب البديع ، ٤٧-٤٨ .

آخرُ كلمة من البيت آخرَ كلمة من نصفه الأول أو بعض ما فيه ، أي القسمين المعبر عنهما في الشكل أعلاه بالرقمين ١ و٣ . وفي المقابل نجده يمثل على النوع الثاني الذي تُوافق فيه آخرُ كلمة في البيت أولَ كلمة منه بواحد وثلاثين شاهداً ، وهذا يشي بإعجاب ابن المعتز بهذا الضرب من التصدير وتفضيله له .

ولئن حدد ابن المعتز المواضع التي يعذب فيها رد الأعجاز على الصدور ويكثر ؛ فإن لابن أبي الإصبع المصري إشراقات بشأن هذا الأسلوب الإيقاعي الطريف : لقد حاول تسمية كل نوع باسم يناسب موضعه في البيت ، فسمى النوع الأول (رقم ١ في الشكل) : تصدير التقفية ، والنوع الثاني (رقم٢ في الشكل) : تصدير الطرفين ، والنوع الثالث (رقم٣) : تصدير الحشو إذا تعلق بتوافق آخر كلمة من البيت ببعض ما في صدره فقط[1] ، في حين نجده يتحفّظ بشأن حدوث اللفظ المكرور في آخر كلمة من البيت وفي بعض ما في العجز ، وهو ما ادّعى أنه يتنافى وتسمية الفن البديعي «رد العجز على الصدر»[2] الذي يستدعي وجود لفظ بقافية العجز وآخر في أي موضع من مواضع الصدر لا يغادرها إلى العجز حتى لا يصير ردَّ العجز على العجز ، ولذلك ألفيناه يتحفظ عن قول ابن المعتز في النوع الثالث : «ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه»[3] ، وهو تعريف يبيح موافقة لفظ القافية للفظ آخر قد يرد في الصدر كما قد يرد في العجز ، ويستحسن المصري أن يستعيض ابن المعتز عن عبارة «بعض ما فيه» بعبارة «بعض ما في حشو صدره»[4] .

ولكني لا أوافق ابن أبي الإصبع الرأي ، إذ إنه لو تأمل التسمية التي أطلقها ابن المعتز على هذا الفن البديعي لما آخذه على ما ذكره ومثّل عليه . فهو أسمى هذا الفن «ردَّ أعجاز الكلام على ما تقدمها» ، وهذا أدعى لأن يكون هذا الفن البديعي في الشعر وفي النثر إذ قال «الكلام» ، وهو أدعى أيضا لأن يجيء اللفظ المردود على لفظ القافية في صدر البيت وفي عجزه إذ قال «على ما تقدمها» ولم يقل «على الأعجاز» مثلما فعل التابعون ، إذ كل مكان من البيت بأسره متقدم على لفظ القافية أنّى جاء .

---

(١) تحرير التحبير ، ١١٧ .

(٢) السابق .

(٣) كتاب البديع ، ٤٨ .

(٤) تحرير التحبير ، ١١٧ .

فابن المعتز يعرف جيدا ما يريد ، ويضع الألفاظ مواضعها ، ويسمي الأشياء مسمياتِها الدقيقةَ إخراجاً لها من التأويل والفهم المغلوط .

وبالنظر إلى طول تسمية «رد أعجاز الكلام على ما تقدمها» قليلا ؛ فإن البلاغيين أعملوا فيها من ضروب التصرف والاختصار والتبديل ما حلا لهم . أسماها أبو هلال ووافقه ابن أبي الإصبع : «رد الأعجاز على الصدور»(١) ، وأسماها الباقلاني : «رد عجز الكلام على صدره»(٢) ، وأبو البركات الأنباري : «رد آخر الكلام على أوله»(٣) ، والسكاكي وبعده القزويني : «رد العجز على الصدر»(٤) ، والمرزوقي : «عطف الأواخر على الأوائل»(٥) ، والخطيب التبريزي : «رد الكلام على صدره»(٦) ، وأخفُّ تسمية وأوجزها تسمية ابن رشيق : «التصدير»(٧) وحدَّه قائلا : «هو أن ترد أعجاز الكلام على صدوره ، فيدل بعضه على بعض . ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة»(٨) ، وفائدته تكمن في أنه «يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ، ويكسوه رونقا وديباجة ، ويزيده مائية وطلاوة»(٩) ، والتصدير قريب من الترديد ، والفرق بينهما يتحدد في أن «التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور . . . والترديد يقع في أضعاف البيت»(١٠) .

فمن الترديد مثلا قول زهير : (بسيط)

---

(١) كتاب الصناعتين ، ٤٢٩ . وتحرير التحبير ، ١١٥ و ١١٦ .

(٢) إعجاز القرآن ، ١١٦ .

(٣) اللمعة في صنعة الشعر ، ص ٥٣-٥٤ .

(٤) مفتاح العلوم ، ٤٣٠ (عناية : نعيم زرزور) . والإيضاح ، ٣٦٠ .

(٥) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام . علق عليه وكتب حواشيه : غريد الشيخ ، ٩/١ .

(٦) الكافي ، ١٨١ .

(٧) العمدة ، ٣/٢ . تح/ محي الدين .

(٨) العمدة . ٥٧١/١ (تح/قرقزان) .

(٩) السابق . ٥٧١/١-٥٧٢ .

(١٠) السابق . ٥٧٢/١-٥٧٣ .(والترديد هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسم منه) العمدة : ٥٦٦/١ . وكأنه التعطف .

إِنْ تَلْقَ يَوْمًا ، عَلَى عِلاَّتِه ، هَرِمًا
تَلْقَ السَّمَاحَةَ ، مِنْهُ ، وَالنَّدَى خُلُقَا (١)

وهو حادث في قوله : «تَلْقَ» الأولى التي علّقها بالممدوح ، و«تَلْقَ» الثانية التي علّقها ببعض صفاته .

وشعر الأوسيين حافل بهذه الحلية الجمالية الإيقاعية ، كست شعرهم ثوب الحسن الموسيقي والدلالي العجيب ، واستجابت للدواعي الموضوعية والنفسية التي استدعتها واجتلبتها ، واتسمت بالاعتدال والعفوية في الاستعمال .

ولما نظرنا إلى أسلوب التصدير في شعر الأوسيين بدا لنا أن اهتمام شعراء هذا التيار به متفاوت من حيث الاستعمال . فالحطيئة اعتلى منحنى الترتيب وبشامة اقتعد قاعدته ، بينما يطبع التقارب والاعتدال اهتمام أوس وزهير وكعب بهذا الفن . كما أنهم أكثروا من التصديرات التي تقع في عجز البيت أكثر من سواه ، فلعلهم يطربون إلى القرب الزمني للألفاظ المكرورة ، ويستأنسون بها حينما تكون قفلا للأبيات اعتبارا لكونها آخر ما يقرع سمع السامع ويعلق به ، فتكون تلك الرنّة كالصدى يتردد في المسامع .

ولذلك نرى أن هذا الأسلوب الإيقاعي الجمالي ما إن يتمكّن من موضع من مواضع شعر أعلام المدرسة الأوسية ويسكن إليه ويطمئنّ ؛ حتى يتفتق سحره ويسري عطره في ذلك الشعر الذي يحتويه ، فيرسله مخلوبا بالموسيقية والتطريب النغمي ، جميلا بالتصويرية والتطعيم الدلالي والمعنوي .

ومن بين مواطن هذا الفن من شعرهم قول بشامة : (بسيط)

فَأَبْلِغَنْ قَوْمَنا إِنْ جِئْتَهُمْ عُذُراً
عَنَّا وَهَلْ يَنْفَعَنْهُمْ عندنا عُذُرُ (٢)

ويندرج التصدير هنا ضمن القسم الأول من تقسيم ابن المعتز إذ وقع في عروض البيت وفي ضربه . وإقفال الصدر بصوت هو ذاته الذي قُفِلَ به العجز يمنح البيت تنغيما موسيقيا رشيقا ، وكأنك تنقر وترا من أوتار آلة العود أو غيرها من الآلات الوترية فتبرَحه إلى أوتار أخرى لتعود إلى نقره بعد مدة زمنية مساوية تماما للحظة نقره

(١) ديوانه . ب٢٨ص ٧٦ .

(٢) شعره ، المورد ب١٢ص٢٢٧ .

أول مرة ، وهذا ما منح البيت جمالا أسلوبيا تطريبيا لطيفا .

ومثله قوله ، وقد قوّاه الترديد بـ «لا» المكرورة مرتين : (كامل)

أَصْبَحتَ بعد زمانكَ الماضي الذي
ذَهَبَتْ شبيبتُه وغصنُكَ أخضرُ
شيخاً دَعامتُك العصا ، ومشيَّعا
لا تبتغي خُبْرا ولا تستخبرُ (١)

وقوله : (بسيط)

لا ترجِعُنَّ أَحاديثاً ، وتنتهكوا
منّا محارمنا ، قد تُتَّقى الحُرُمُ (٢)

وقوله ينعت مشي مطيته بمشي النعام ، وقد تعضّد بترديد «نقنقة» و«نقانق» : (مجزوء الكامل)

بِزفيف نَقْنقة مُصلَّمة
قرعاءَ بين نقانقَ قُرْعِ (٣)

وقوله مدافعا عن زوج جده : (كامل)

دافَعتُ عن أَعراضها فمنعتُها
ولديَّ في أمثالِها أمثالُها (٤)

ومثله قوله ، مدعوما بموسيقية الجناس في «عهد» و«عاد» : (كامل)

منْ عهد عاد كان معروفا لنا
أسْر الملوكِ وقتلها وقتالها (٥)

ومن شعر أوس في التصدير من القسم الأول الذي توافق فيه آخر كلمة من البيت آخرَ كلمة من صدره قوله :

---

(١) شعره ، المورد : ب٢-٣ص٢١٩ .

(٢) شعره ، المورد : ب٣ص٢٢٠ .

(٣) السابق ، ب٨ . الزفيف : مشي فيه تقارب كمشي النعام . النقانق : جمع نقنقة وهي النعامة . والمصلمة : مقطوعة الآذان . والنعام كله قرع .

(٤) السابق ، ب٢ص٢٢١ .

(٥) السابق ، ب٦ .

(طويل)

- يُخـالِطُ منها لينَها عَـجْـرَفـيَّـةٌ
إذا لم يَكُنْ في المُقْرِفات عَجارِفُ (١)

(طويل)

- وكـانَ لهُ الحَيْنُ المُتاحُ حـمـولةً
وكل امـرئ رَهْنٌ بما قـدْ تَحَـمَّـلا (٢)

(وافر)

- وَلستُ بِخـابئٍ أبداً طَعـامـاً
حِـذارَ غَـدٍ ، لكلِّ غَـدٍ طَعـامُ (٣)

إنها تصديرات أذكت موسيقية الأبيات وألهبت حرارة المعاني حسنا . وليست مثل هذا التصدير الذي نورده في البيت الآتي والذي لم يفلح في صناعته حين أجراه على لفظٍ مخارجُ حروفه بعيدة عن الانسياب والطلاقة ، فقال : (طويل)

تَقَـبَّلَ منْ خَـيْـفـانَة جُـرْشُـعـيَّـة
سَليلَة مَـعْـرُوقِ الأَباجِلِ جُـرْشُع (٤)

ومن شعره في القسم الثاني الذي توافق فيه قافيةُ البيت أولَ كلمة من صدره قوله يرثي فضالة بن كلدة : (متقارب)

هو الواهِبُ العِلْقَ عَـيْنَ النَّفـيـ
ـسِ والمُتَـعَلِّي على الواهِبِ (٥)

---

(١) ديوانه ، ب٢٣ص٦٦ . العجرفية : أن تأخذ الإبل في السير بخرق . المقرف : الذي دانى الهجنة من الخيل وغيره ، الذي أمه عربية وأبوه ليس كذلك .

(٢) ديوانه ، ب٢ص٨٢ . الضمير في «له» يعود على القلب من قوله قبل هذا البيت : (طويل)

صَحا قلبُه عـن سكـره فتأمّـلا ... وكـان بذكـرى أم عمـرو مُوَكَّلا

والحمول : الهوادج ، كانت له حيْنا إذا مرت به .

(٣) ديوانه ، ب٦ص١١٥ .

(٤) ديوانه ، ب٢ص٦١ . الخيفانة : الجرادة ، وهنا الفرس السريعة شُبِّهت بالجرادة لسرعتها . جرشعية : عظيمة الصدر . والأباجل : جمع أَبْجَل ، وهو عِرق غليظ في الرجل أو اليد .

(٥) ديوانه ، ب١٢ص١٢ . العلق : النفيس الكريم من كل شيء .

فأسهم تكرير لفظ التصدير في الرفع من شأن المرثي من حيث سخاؤه وكرمه أمام كل من عُرف بهذه الخصلة من سادة العرب، وأسهم أيضا في نغم دائري تشكّل من ذلك التباعد الزمكاني بين طرفي التصدير. قال الدكتور محمد الواسطي متحدثا عن الجمال الإيقاعي في هذا الضرب من ضروب التصدير: «وهذا أحسن أنواع الإيقاع في التصدير لأنه يقوي النغم في البيت ويجمع بين طرفيه ويشكل بنيته الدلالية ويجعلها مستقلة قائمة بنفسها»(1). ولعله لذلك آثره ابن المعتز واسترسل في سرد شواهده أضعاف ما لغيره من الأقسام الأخرى.

ويتجلى التصدير في هذا البيت متكئاً على موسيقية التجنيس الناقص الحاصل بين «المتعلي» و«على»، وإن كان الفرق بين اللفظين أكثر من حرف زائد، إلا أن السامع لن يعدم التقاط ما يفرزه تجاور هذين اللفظين من الموسيقية والتنغيم، لاسيما أن حرف العين فيهما وفي اللفظين: العلق- عين؛ حرف حلقي عميق ذو تصويت بكائي يرتبط بالعويل، وهو أنسب لمقام الرثاء، ولذلك نجد قصيدته العينية الرثائية التي أولها: (منسرح)

أيتـهـا النفـس أجـمـلي جـزعـا
إن الذي تحـذرين قـد وقـعـا (2)

تثير إعجاب الرواة والنقاد على حد سواء(3).

ومن هذا الضرب من التصدير قوله يرثي عمرو بن مسعود: (بسيط)

أَوْدى ربيعُ الصَّعاليكِ الألى انتَجَعُوا
وكلُّ ما فوقَها مِنْ صالحٍ مُودِي (4)

وهو تكرير أكّد به الشاعر حتمية الفناء لكل ما يدب على ظهر الأرض من صالح أو غيره، وضمن به استقلالية البيت بمعانيه وموسيقيته. وتقوّى هذا الأسلوب النغمي بفن تصويري آخر هو الاستعارة التصريحية التي تختزلها عبارة «أودى ربيع

---

(1) قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، 143.

(2) ديوانه، ب1ص53.

(3) قال الأصمعي إنه لم يسمع قط ابتداء مرثية أحسن منه. (الشعر والشعراء، 207/1). وقال ابن قتيبة: لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا. (نفسه، 65/1).

(4) ديوانه، ب2ص25. أودى: هلك. الصعلوك: الفقير.

الصعاليك» ، والتي منحت الصورة الفنية جمالا وقربتها من ذهن السامع ، وأبانت عن مكرمات المرثي الذي هو ربيع المحتاجين يغتلون على خصبه .

ومنه أيضا : (طويل)

وإنْ مُقْرَمٌ منّا ذَرا حَدُّ نابِه
تَخَمَّطَ فينا نابُ آخَرَ مُقْرَمِ

لنا مَرْجَمٌ نَنْفي به عن بلادنا
وكلُّ تَميمٍ يَرجُمونَ بمَرْجَمِ (1)

ومن شعر أوس في الضرب الثالث منْ ضروب التصدير : (طَويل)

- إذا ما عُلُّوا قالوا : أَبونا وأُمُّنا
وليسَ لهم عالينَ أمٌّ ولا أبُ (2)

- على الأرْوَعِ السَّقْبِ لو أنّه
يَقومُ على ذرْوَةِ الصّاقِبِ

لأَصْبَحَ رَتْماً دُقاقَ الحَصى
كمَتْنِ النَّبِيِّ منَ الكاثِبِ (3) (متقارب)

- إنَّ من القومِ موجوداً خَليفَتُه
وما خَليفُ أبي وهْبٍ بموجودِ (4) (بسيط)

- إذا سُلَّ مِنْ جَفْنٍ تَأَكَّلَ أثْرُهُ
على مِثْلِ مِسْحاةِ اللُّجَيْنِ تأكُّلا (5) (طويل)

---

(1) ديوانه ، ب٢٩-٣٠ص١٢٢ . سبق شرحهما .

(2) ديوانه ، ب١٦ص٨ .

(3) ديوانه ، ب٤ص١٠ . السقب : العظيم . الصاقب : جبل معروف في بلاد بني عامر . والرتم : المحطم . ومتن النبي : ظهر رمل بعينه . ودقاق الحصى : أي دقيق . يريد : لو أن المرثي (فضالة) علا هذا الجبل لأصبح هذا الأخير مدقوقا مكسورا كرمل الكاثب ، يعظم أمر المرثي .

(4) ديوانه ، ب٥ص٢٥ . وأبو وهب : هو عمرو بن مسعود الذي رثاه بقصيدته التي أولها : يا عين جودي . .

(5) ديوانه ، ب١٤ص٨٥ . يصف سيفا ، وأَثْرُهُ : جوهره . والمسحاة : إناء فضي هو القدح . واللجين : الفضة .

- إذا أَنْتَ لمْ تُعْـرِضْ عن الجـهلِ والخنا
أَصَبْتَ حليـمـا أو أصابك جـاهلُ [1] (طويل)
- رأَتْني مَـسْعَـدٌ مُـعْلِمـاً فَـتـنـاذَرتْ
مُـبـادَهَتي أَمْشي بِرايَةِ مُـعْلَم [2] (طويل)
- لقـد علمتْ أَسَـدٌ أننـا
لهمْ نُصُـرٌ ولَنِعمَ النُّصُـرُ [3] (مـتـقـارب)
- رأيـتُ بُريْـداً يـزدريـنـي بـعـيْـنه
تـأمَّـلْ رويـداً إنّـنـي مَـن تَـأمُّـلُ [4] (طـويـل)
- أليسَ بوهّاب مـفـيـد ومُـتْلف
وَصولِ لذي قـربى هَضُـيم لِمهـضم [5] (طويل)

إنها كلها تصديرات بديعة جاء بعضها على تكرير ذات اللفظ ، وبعضها على اشتقاق اسم من فعل ، أو على التناوب بين المشتقات من المصادر وأسماء الفاعل والمفعول وصيغ المبالغة . كما أنها شكلت تكاثرا أسلوبيا داخل الشاهد الواحد مع بعض الفنون البلاغية الأخرى ، كالجناس في (عُلُوا- عالين) وفي (بُريدا- رُويدا) ، والتشبيه (كمتن النبي) (على مثل مسحاة اللجين) ، والطباق (حليم/جاهل) ، والترديد (أُمّنا-أُمّ) (على- على ، في الشاهد الثاني) (خليفته- خليف) (أصبتَ-أصابك) ، وأسلوب المدح (نِعم النصر) .

إن القيمة الموسيقية والدلالية لحسن التصدير وقد زكّته فنون بلاغية أخرى وزكّاها ، أمدّتِ الإبداع الشعري بجمال أسلوبي فني لطيف ، طعّم طربية الأبيات ودنّى ما قصَى من دلالاتها .

---

(1) ديوانه ، ب٦ص٩٩ .

(2) ديوانه ، ب٣٤ص١٢٢ . المعْلم : الذي رفع علما في الحرب ليدل على مكانه . وتناذرت مبادهتي : جعلت مقارعتي ومفاجأتي في الحرب نذرا بينها .

(3) ديوانه ، ب٤ص٢٩ .

(4) ديوانه ، ب٢٨ص٩٨ .

(5) ديوانه ، ب٤٧ص١٢٤ .

وعلى نهج أوس في بناء التصدير؛ يعمل زهير على إبداع شعر موشّى بالموسيقية التي يتدخل أسلوب رد العجز على الصدر في نسج أوتارها. ومن تصديراته من النوع المحمود الذي يقع بأول البيت وبآخره قوله: (طويل)

- عَظيمَيْنِ، في عُلْيا مَعَدٍّ، وغيرها
ومنْ يَستبحْ كنزاً، منَ المجدِ، يَعْظُمِ [(١)]

وقوله: (طويل)

- سَئِمتُ تكاليفَ الحياة، ومنْ يَعِشْ
ثمانينَ حَوْلاً، لا أبا لكَ، يَسْأَمِ [(٢)]

ولأن وجود الفعل «سئم» ذي القفل الميمي الذي هو روي القصيدة، يقودنا إلى التنبؤ بقافية البيت «يسأم»؛ فإن هذا البيت يدخل ضمن ما يسمى في البديع: الإرصاد أو التسهيم، والذي يعني توجيه القائل أو السامع نحو عجز الكلام بما هو وارد قبله من مؤشرات تساعد في هذا التصويب[(٣)]. وله أيضا:

- والسِّتْرُ دونَ الفاحشاتِ، وما
يلقاكَ، دونَ الخيرِ، مِنْ سِتْرِ [(٤)] (كامل)

ومن أنواع التصدير الأخرى في شعره قوله:

-كذلك خِيمُهُم، ولكلِّ قوم،
إذا مَسَّتْهُمُ الضَّرَّاءُ، خِيمُ [(٥)] (وافر)

- فَلأنتَ تَفْري ما خَلَقتَ، وبعْـ
ـضُ القومِ يَخلُقُ، ثُمَّ لا يَفري [(٦)] (كامل)

---

(١) ديوانه، ب٢١ص١٦. عليا معد: أشرافها. ويستبح: يجده مباحا. والكنز: كناية عن الكثرة.

(٢) ديوانه، ب٤٧ص٣٥.

(٣) الإيضاح، ٣٢٦. والفرق بين الإرصاد والتصدير في: قضايا في الخطاب النقدي، ١٤٤.

(٤) ديوانه، ب١٩ص١٢٠.

(٥) ديوانه، ب١٣ص١٥١. والخيم: الخُلُق. الضراء: الشدائد.

(٦) ديوانه، ب١٥ص١١٩. الفري: القطع. والمعنى: إنك إذا تهيّات لأمر مضيت له، وبعض القوم لا يقدر لضعف همتهم.

- وقــــالتْ أم كــــعب لا تزرْني

فلا ، والله ، ما لكَ من مَزارِ [1] (وافر)

- لَعَــمـر أبيكَ مـا هرمُ بن سَلمى

بِمَلْحِيٍّ ، إذا اللؤماء لِيموا [2] (وافر)

ومما صدّر فيه كعب -على سبيل المثال- قوله : (كامل)

- عــيناً كــمــرآة الصَّنَاعِ تُديرُها

بأناملِ الكَفَّــيْنِ كلَّ مُــدارِ [3]

والتكاثر الأسلوبي حاصل بين التصدير والتشبيه في قوله : (عيناً كمرآة الصناع) . ومنه قوله : (بسيط)

- وقال للقـوم حـاديهم وقـد جَعلتْ

وُرْقُ الجَنادبِ يَرْكُضْنَ الحَصى قيلوا [4]

- إذا مـا خليلٌ لم يصِلْكَ فـلا تُقمْ

بتَلعته واعْمدْ لآخرَ واصلِ [5] (طويل)

- وتُوصَلَ أرْحـامٌ ويُفْـرجَ مُـغْـرَمٌ

وتَرجعَ بالوُدِّ القديمِ الرّواجعُ [6] (طويل)

وهي تصديرات ، من بين أخرى لا يتسع المجال لذكرها ، بديعة لطيفة ، وجرسها الموسيقي الذي يختلف من بنية إلى أخرى على حسب المسافة الزمكانية الفاصلة بين طرفي التصدير ، حافل بالتصويت الطربي الذي ينبثق عن موسيقية تكرير اللفظ المُصَدَّر به . كما أن تأكيد المعاني وتثبيتها بواسطة هذا التكرير اللفظي خَدَمَ لها وتحصين للدلالة المرجوة من الذوبان والتلاشي والضعف .

---

(١) ديوانه ، ب١ص١٧٥ .

(٢) ديوانه ، ب٦ص١٤٨ .

(٣) ديوانه ، ٤٠ . الصناع : المرأة الحاذقة بالعمل ، فمرآتها مجلوة حسنة ، ومرآة الخَرقة صدئة لأنها لا تتعهدها .

(٤) ديوانه ، ١٦ . الورق : الطوال . وقيلوا : من القائلة .

(٥) ديوانه ، ٩٢ .

(٦) ديوانه ، ١١٢ .

ويمكن الاستئناس أيضا بقول الحطيئة : (كامل)

جـــاورتُ آل مـــقلَّد فـــحـــمـــدتُهُمْ
إذ لا يكاد أخـــو جـــوار يُحْـــمَـــدُ
أزمـــان من يرِد الصنيـــعـــة تُصطَنَع
فـــيـــنـا ، ومن يـرد الزَّهـادة يزهـد [1]

وبقوله : (طويل)

تَدُرُّونَ إنْ شُـدَّ العـصَـابُ عليكُمُ
ونأبى إذا شُـدَّ العـصـاب فـمـا نَدُرُّ
أرى قـــومنا لا يغـــفـــرون ذنوبَنا
ونحن إذا مـا أذْنَبـوا لهمْ غُـفُـرْ [2]

والتصدير هنا متشاكل مع التجنيس الاشتقاقي في : «جاورت» و«جوار» وفي : «الصنيعة» و«تصطنع» وفي : «ذنوبنا» و«أذنبوا» ، ومع الترديد في : «من يرد» و«من يرد» ثانية ، وفي : «شُدَّ العصاب» و«شُدَّ العصاب» ثانية ، وكلها تكريرات تطريبية رشيقة تهب موسيقيةَ الأبيات إضافة ، ومعانيَهُ لطاقة .

لقد مثّلت باختصار شديد بنماذج من أشعار الأوسيين لفن رد الأعجاز على ما تقدمها على أن يعود من يبغي المزيد إلى دواوينهم ليلتقط أشباه ما مثلنا به وهو كثير . ومما أوردناه من الأمثلة نستنتج أن استعمالات الأوسيين لهذا الأسلوب الجمالي الإيقاعي تتسم بالعفوية والاعتدال مع استثناء طفيف حين يتعلق الحديث بشعر الحطيئة ، ربما لأن النواقص الخِلقية والخُلقية والاقتصادية والاجتماعية التي عاشها أبو مُليكَة دفعته ، من حيث يدري أو لا يدري ، إلى التفاني في إبداع شعر بديع مميز يساعده على التخفّي خلفه فلا يلتفت الناس إلا إلى شعره هذا فينسوا أو يتناسوا نواقصه تلك . ولعله تنبه إلى ما يحتفي به هذا الفن من الموسيقية والجمال الطرَبي ، إلى جانب الجناس ، وإلى ما يضيفه إلى المعاني من الوضوح والتزكية والتأكيد والتقرير ؛ فعمد إلى الغلو في استعماله بنوع من التكثيف تارة ، وبنوع من الاعتدال

---

(١)ديوانه ، ص٨٠ . والصنيعة : عمل المعروف .

(٢) ديوانه ، ب١٩-٢٣ص٨٤-٨٥ . العصاب أصله من الناقة العَصوب : وهي التي لا تدر حتى يعصب فخذاها بحبل عصبا شديدا ، والمعنى المراد : أنكم لا تعطون إلا على الهوان والقسر .

في بعض القصائد الأخرى التي قَلَّ فيها هذا الأسلوب تارة أخرى .

وقد لاحظنا إيثار الأوسيين من التصدير ما اتسم بالتجاور والتقارب ، فكانت غالبية تصديراتهم تأتي في أعجاز الأبيات . ولاحظنا محدودية ما يأتي خلاف هذا النوع .

ولفت انتباهنا أيضا أن الأوسيين يجلبون لأشعارهم فنونا جمالية أخرى تتعاضد مع التصدير وتتشاكل معه داخل البيت الواحد خدمة للمعاني وللإيقاع ، من استعارة وتشبيه وترديد وتجنيس وطباق وغيرها . . واستنتجنا أنه كلما تكاثرت تلك الأساليب داخل البيت الواحد كان ذلك أظهر لشاعرية الشاعر ، وأحسن لتوهج المعاني وتفجر الأنغام .

ثالثا: جمالية أسلوب التصريع

عندما نعت قدامة القوافي فإنه اشترط فيها «أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ، ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره»(1) .

و التصريع هو إلحاق العروض بالضرب وزنا بزيادة أو بنقصان . يقول ابن رشيق معرفا التصريع والتقفية : «فأما التصريع ، فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لبيته ، تنقص بنقصانه ، وتزيد بزيادته ، (. . .) و كل ما جرى هذا المجرى في سائر الأوزان فهو مصرع (. . .) ، والتقفية : أن يتساوى الجزآن من غير نقص ولا زيادة ، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة (. . .) وكل ما لم يختلف عروض بيته الأول مع سائر عروض أبيات القصيدة إلا في السجع فقط ، فهو مقفى»(2) .

ويعول على التصريع في مطلع القصيدة لأنه يميز الابتداء وغيره ، ويفهم منه قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها(3) ، بحيث إن التصريع «ينطبق عليه ما ينطبق على

---

(1) نقد الشعر ، 51 .

(2) العمدة ، 1/325 . (تح/د .قرقزان) .

(3) سر الفصاحة ، 189 .

القافية من أنه تجانس صوتي بين خاتمتي الشطر الأول والشطر الثاني من أول بيت في القصيدة»[(١)] .

والإتيان بالتصريع في افتتاحيات القصائد محمود لأنه أول ما يتلقفه المتلقي من القصيدة ، لذلك نجده يعذب ويحلو كلما جاءت المطالع مصرعة ، وتقلّ تلك العذوبة كلما غادرها . كما أن «حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح»[(٢)] ، ثم إن «الشعر قفل أوله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره ، فإنه أول ما يقرع السمع منه ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة»[(٣)] ، ولذلك ساووا بين بيت افتتاح القصيدة به تصريع وبين المنزل له باب ، وشبّهوا بادئ القصيدة بغير تصريع بداخل المنزل من غير باب ، فقالوا : «إذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب»[(٤)] . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أهمية التصريع لدى المبدع والمتلقي ، وفي الإبداع أولا وأخيرا .

وقد ذكره ابن المعتز ضمن محاسن الكلام وبه ختم فنون البديع في مصنفه ونعته «حسن الابتداءات» . وقد أثبتنا في موضع غير هذا أن «حسن الابتداءات» هذا ليس إلا ما سَيَسِمُه البلاغيون بعده التصريع[(٥)] . وجمالية أسلوب التصريع «تتجلى فيما يجريه في قفل المصراع الأول الذي هو العَروض ، وقفل المصراع الثاني الذي هو الضرب من الاتزان الصوتي والنغمي ، حيث إن اعتدالهما سواء أبالزيادة أم بالنقصان يوجب اعتدالا في الموسيقى التي تنبعث من تساوي الحركات والسواكن فيها ، ومن تردد الحرف الأخير قفلا للعروض ورويا للبيت بكامله [وللقصيدة إجمالا]»[(٦)] . والتصريع الذي يقع استهلالا للقصائد دال على الابتداء والافتتاح ، ومهيِّئٌ السامع للتقبل والانشراح ، ومانح الكلام زينة إيقاعية يحلو بها ويعذب ، ويلطف ويخلب .

---

(١) نقد الشعر عند العرب حتى ق٥هـ . د/أمجد الطرابلسي ، ١٨٦ .

(٢) العمدة ، ٢١٧/١ . تح/محي الدين .

(٣) السابق ، ٢١٨/١ . وكان الجاحظ ، قبل ابن رشيق ، قد روى عن شبيب بن شيبة قوله : «الناس موكَّلون بتفضيل جودة الابتداء ، وبمدح صاحبه» . البيان والتبيين ، ٢١٢/١ .

(٤) العمدة ، ١٧٧/١ . (تح/محي الدين) .

(٥) ينظر كتابنا : البديع ومتعة القراءة الجمالية ، ١١٣- ١١٤- ١١٥ .

(٦) السابق ، ١١٥ - ١١٦ .

والذي يطالع موروثنا الشعري يجد أن منه ما يأتي مصرع المطلع ، وهو المستحسن المطلوب . ومنه ما يأتي مصرع المطلع وبيتا آخر أو أكثر غيره من أبيات القصيدة ، وقال بعضهم إنه مذموم كلما كثر في القصيدة إذ الخال يحسن في بعض الوجوه ولو كانت عدة خيلان لكان قبيحا[1] ، ومنه ما يبرح بيت الاستهلال فلا يقع إلا في آخر غيره في عرض القصيدة . ومنه ما يخلو تماما من التصريع .

ولم يشذ شعر الأوسيين عن هذه القاعدة التي تأسس عليها شعر غيرهم :

- فتصريعات بشامة لم تغادر المطالع في مطولاته وهي قليلة بحيث لم تتعد الثلاثة[2] .
- وحدث التصريع في ثمانية عشر بيتا فقط من مجموع شعر أوس بن حجر : خمس عشرة مرة في المطالع ثم وقع في بيتين آخرين في حائيته زيادة على بيت الاستهلال (ب٦ص١٤- ب١٢ص١٥) ، وفي بيت من قصيدة ميمية بعد بيت المطلع المصرع (ب٤ص١١٧) .
- وتصريعات زهير حدثت اثنتي عشرة مرة : جلها في أبيات الاستهلال في أغلب المطولات التي تفوق ثلاثين بيتا مع بعض الاستثناءات ، وهائيته وحدها وقع التصريع فيها ببيت الاستهلال وبالبيت الخامس .
- وصرّع كعب ست عشرة مرة ، جميعها لم تغادر بيت الاستهلال .
- والحطيئة أقلهم تصريعا ، ووقع في شعره ست عشرة مرة ، إلا أنها نسبة قليلة قياسا إلى قصائده المتعددة ومقطوعاته الكثيرة مقارنة مع باقي شعراء مدرسته . وأغلب قصائده لم يقع فيها تصريع وعلى رأسها همزيته التي تقع في ثلاثة وخمسين بيتا . وبعض قصائده غاب تصريع مُفتَتَحِها ولم تُصَرَّع إلا في بيت أو أكثر داخلها[3] .

---

(١) سر الفصاحة ، ١٨٩ .

(٢) شعره ، مجلة المورد : ب١/٢١٩و٢٢٧ – ب١/٢٢٠- ب١/٢٢١ .

(٣) حدث التصريع في أربعة عشر بيت افتتاح في شعر الحطيئة ، ومرتان وقع فيهما داخل القصيدة مع خلو بيت الاستهلال منه : قصيدته في الصفحة ٦٢ عدد أبياتها ٤٤ ، غاب التصريع فيها عن المطلع ووقع في البيت ٥ . ولم يأت التصريع حتى البيت ١٢ في قصيدة أخرى بالصفحة ٧٣ وما بعدها . وقصيدة أخرى حدث التصريع فيها بالبيت الأول والذي يليه ، الصفحة ٧١ .

وبذلك نحصي خمسة وستين بيتا مصرعا في مجموع شعر شعراء المدرسة الأوسية ، استأثرت بعض القصائد والمقطوعات منها بتسعة وخمسين بيتا ، وهو رقم قليل جدا إذا ما قورن بعدد قصائدهم ومقطوعاتهم الشعرية ، والتي تصل عند أوس حوالي الخمسين ، وإن أضفنا إليها سبع عشرة أخرى لزهير مما رواه الأصمعي وأبي عمرو والمفضل فقط ، وجدنا العدد يناهز عدد ما صرّع فيه الأوسيون كلهم . وهو إحصاء يأخذ بعين الاعتبار توافق لفظ عروض البيت ولفظ ضربه في الحرف وفي الحركة ، ولم أُحص التصريعات التي هي من قبيل ما ادّعى قدامة أنها تصريع ، ولا أوافقه الرأي إذ التنغيم الصوتي غير متطابق تماما بين اللفظين إذ حدث في الحرف فقط دون الحركة فبدا التوقيع غير مطرب . نحو ما مَثّل به من قول امرئ القيس في قصيدة أولها : (مخلع البسيط)

عَـيْناكَ دَمْـعُـهـمـا سـجـالُ
كـأنَّ شَـأْنَيْـهـمـا أوْشـالُ

وقال بعد أبيات من هذا البيت : (مخلع البسيط)

قُـلـوبَ خـزَّانَ ذي أوْرالِ
قُـوتاً كـمـا يُرْزَقُ العِـيَـالُ (1)

أما الذي ارتضيته تصريعا وأقمت عليه معطيات الإحصاء فهو ما أشبه قول أوس : (بسيط)

ب1 : وَدِّعْ لميسَ وداعَ الصّـارم اللاحي
إذْ فَنَّكَتْ في فـسـاد بَعـدَ إصْـلاحِ
ب6 : هَبَّتْ تلومُ وليـستْ سـاعـةَ اللاحي
هَلاَّ انْتَظَرْتِ بهـذا اللوم إصـبـاحي
ب12 : إنّي أَرِقْتُ ولمْ تأْرَقْ مـعي صـاحي
لِمُسْـتَكِفٍّ بُعَـيْـدَ النَّوْمِ لـوَّاحِ (2)

إذ الاتّزان الصوتي حادث من كل الوجوه بين ألفاظ عَروض الأبيات وبين ألفاظ القوافي ، وذلك ، فيما أرى ، هو التصريع الحق ، إذ الموسيقية مطبوعة بالتساوي

---

(1) نقد الشعر ، 53 .

(2) ديوانه : ب1ص13- ب6ص14- ب12ص15 .

والاتزان في كل طرف ، حتى إنك إن طلبتَ أن تستبدل ببيت الاستهلال بيتا آخر من ذينك البيتين لن يختَلَّ لك وزن ولن يعترض سبيلك عارض موسيقي أو دلالي . وليس الاحتفال بهذا الفن البديعي الإيقاعي في الشعر ، على الجملة ، إلا لهذه العلة .

وبما صرّع فيه الأوسيون قول بشامة بن الغدير : (مجزوء الكامل)

لمن الديارُ عفونَ بالجَزْعِ
بالدّوم بين بِحارٍ فالشّرْعِ (١)

فالضرب والعروض جاءتا على «مُتَفاعِلْ» من مجزوء الكامل لمكان التصريع .

ومنه قوله : (متقارب)

هجرتَ أُمامةَ هجراً طويلا
وحَمّلَكَ النأيُ عبئاً ثقيلا (٢)

فجاءت العروض «فعولن» ومثلها الضرب مدعاةً للتصريع .

ومنه قول أوس بن حجر : (منسرح)

أيتها النفس أجملي جزعا
إن الذي تحذرين قد وقعا (٣)

فوقعت عروض البيت وضربه على «فعِلُن» لمكان التصريع فيه .

ولزهير في مطلع المعلقة : (طويل)

أَمِنْ أُمِّ أوفى دمنةٌ ، لم تَكَلَّمِ
بحَوْمانة الدُّرَّاج ، فالمتثلَّمِ (٤)

وكما ترى فقد استدعى التصريع اتّزانَ العروض والضَرب ، فجاءتا على «مفاعلن» .

ومثله لكعب : (طويل)

---

(١) شعره ، المورد : ب١ص٢٢٠ .

(٢) شعره ، المورد : ب١ص٢٢١ . والمفضليات ، ب١ص٥٥ .

(٣) ديوانه ، ب١ص٥٣ .

(٤) ديوانه ، ب١ص٩ .

نَفى شَعَرَ الرّأسِ القَديمَ حَوالِقُهْ
ولاحَ بِشَيْبٍ في السَّوادِ مَفارِقُهْ [(١)]

فوقعت العروض «مفاعلن» ، ومثلها الضرب لمناسبة التصريع .

وللحطيئة قوله : (طويل)

عَفا مُسحلانُ عن سُلَيْمى فَحامِرُهْ
تُمَشّى به ظِلْمانُهُ وجآذِرُهْ [(٢)]

فجاءت العروض (حامرُهْ) والضرب (جآذره) على «مفاعلن» من الطويل لمكان التصريع .

ومما صرّع فيه الأوسيون في بيت الاستهلال وفي غيره قول أوس وقد صرّع ثلاث مرات كالآتي : (بسيط)

ب١ : وَدِّعْ لميسَ وداعَ الصّارمِ اللاحي
إذْ فَنَّكَتْ في فَسادٍ بَعدَ إصْلاحِ

ب٦ : هَبَّتْ تلومُ وليستْ ساعةَ اللاّحي
هَلاّ انْتَظَرْتِ بهذا اللوم إصباحي

ب١٢ : إنّي أَرِقْتُ ولمْ تأرَقْ معي صاحي
لُمُسْتَكِفٍّ بُعَيْدَ النَّوْمِ لَوّاحِ

فعمد إلى تكرير لفظةَ اللاحي مرتين عَروضا للبيت المصّرع إبانةً عن توطُّن هذا اللوم في خلده لكثرته من لسان لميس ، «وكان ممكنا أن يقول في البيت الخامس : * هَبَّتْ تلومُ وليستْ ساعةَ اللومِ * وهي متزنة موافقة للسياق وأحدثت تجنيسا اشتقاقيا لا تخفى موسيقيته ؛ ولكننا نراه يوثر هذا الضرب من التطريب ربما لصوتية الحاء التي نجدها تتردد رويا وفي ألفاظ كثيرة بعرض الأبيات . والحقيقة أنه وإن استُقبِح أكثر من تصريع المطلع ؛ فإنه في هذه القصيدة طعّم أبياتها بتلوينات موسيقية رائعة ، ولم نشعر به ثقيلا علينا يفرض نفسه فرضا ، إنما أحسسناه مستعذبا سمْحاً له موضع حسن وجمال»[(٣)] .

(١) ديوانه ، ١٩٠ . الحوالق : جمع حالق ، وإنما أراد ما حَلَق شعره من مرّ السنين وَرَدّه إلى الصلع .

(٢) ديوانه ، ب١ص٩٥ . عفا : خلا ودرس . مسحلان وحامر : موضعان . الجآذر : أولاد البقر ، واحده جُؤذَر وجُؤذُر . الظلمان : جمع ظليم وهو ذكر النعام .

(٣) البديع ومتعة القراءة الجمالية ، ١١٧ .

ومثل هذا التكثير من فن التصريع نجده في ميميته مرتين أيضا هي كالآتي : (طويل)

ب١ : تَنَكَّرَتْ مِنّا مِنْ بَعْدِ مَعْرِفَةٍ لَمِي
وبَعْدَ التَّصابي والشَّبابِ المُكَرَّمِ

ب٤ : فَميطي بِمَيّاطٍ وإنْ شِئتِ فانْعَمي
صَباحاً وَرُدّي بيننا الوَصْلَ واسْلَمي (١)

فجاءت العروض والضرب في البيتين على «مفاعلن» استجابة لحاجة التصريع . وتآزر إيقاع التصريع بإيقاع التجنيس الاشتقاقي في : ميطي/ميّاط . وكذا بتوالي حرف الميم الذي اشتملت عليه عديد من ألفاظ البيتين : منّا/ من بعد (مِمْبعد)/ معرفة/ لمي/ المكرّم/ ميطي/ ميّاط/ انعمي/ اسلمي .

ولزهير وقد جاء بالتصريع في بيت الاستهلال والبيت الخامس من إحدى قصائده : (طويل)

ب١ : صَحا القَلْبُ عنْ سَلمى ، وأَقْصَرَ باطِلُهْ
وَعُرِّيَ أَفْراسُ الصِّبا ، ورواحِلُهْ

ب٥ : لِمَنْ طَلَلٌ ، كالوحْيِ ، عافٍ مَنازِلُهْ
عفا الرَّسُّ منهُ ، فالرُّسَيْسُ ، فَعاقِلُهْ (٢)

جاءت العروض والضرب «مفاعلن» في البيتين كليهما لمكان التصريع .

ومن هذا النوع من التصريعات في أكثر من بيت ، قول الحطيئة : (طويل)

ب١ : أَلا طَرَقَتنا بعدَ ما هَجَدوا هندُ
وقد سِرْنَ غَوراً واستبانَ لنا نَجْدُ

ب٢ : أَلا حبذا هندٌ وأَرضٌ بها هندُ
وهندٌ أَتى مِنْ دونِها النأيُ والبُعدُ (٣)

فصرّع في المطلع والذي يليه لولعه بهند التي ملكت عليه نفسه ، فجاءت العروض والضرب على «فَعِلُن» مجاراة لما اقتضاه التصريع ، ومثلما طربنا لهذا التصريع

---

(١) ديوانه ، ص١١٧ . ومعنى البيت رقم ٤ : اذهبي بقلب رجل ذهّاب بقلوب النساء وتباعدي به .

(٢) ديوانه ، ب١ص٤٥- ب٥ص٤٧ . الرس والرسيس : ماءان لبني أسد . وعاقل : أرض ، وقيل جبل .

(٣) ديوانه ، ب١-٢ص٧١ .

طرب الحطيئة لإيقاع حروف محبوبته التي قرعت أسماعه أربع مرات في بيتين متتاليين ، وآخر حرف من اسمها هو روي القصيدة ككل .

وتفرّد الحطيئة بأمر العزوف عن التصريع في بيت الاستهلال وتركه إلى بيت آخر في عرض القصيدة ، وصنع ذلك في موضعين : فأما الموضع الأول فهو في قصيدة من أربعة وأربعين بيتا ، صرّع أبو مُليكة بيتها الخامس فقال : (طويل)

إذا شِئتُ بعدَ النوم أَلْقَيْتُ ساعدي

علي كَفَلٍ ريَّانَ لمْ يَتَخَدَّدِ (١)

فألزم مكانُ التصريع مجيء عروض البيت وضربه على «مفاعلن» .

وأما الموضع الثاني فقد جاء في قصيدته الغزلية في هند ، إذ بعد المطلع الذي يقول فيه : (طويل)

أَلا طَرَقَتْ هند الهُنود وصُحْبَتي

بحَورانَ حَورانِ الجنودِ هجودِ (٢)

بأحد عشر بيتا ؛ نجده يُعمِل التصريع في البيت الثاني بعد العاشر فيقول : (طويل)

تَذَكَّرتُ هِنْداً فالفُؤادُ عَميدُ

وَشَطَّتْ نَواها فالمَزارُ بَعيدُ (٣)

فجاءت عروض البيت وضربه «فعولن» لحدوث الحذف (وهو حذف سبب خفيف من آخر الجزء ، إذ صارت «مفاعيلن» «مَفاعِلْ» وتحولت إلى «فعولن») ، وذلك لمكان التصريع من بنية البيت .

وهكذا نجد الأوسيين لم يستعملوا التصريع إلا بالمقدار المسموح به ، والذي يشي بالعفوية والبعد عن الكُلفة والتصنع ، ومتى وقع في المطلع وغيره من الأبيات فإنه يجيء منسجما مع المكان والسياق لا يبدو عليه توظيف بالقسر والغصب . ومن ثمة نستشف أن الأوسيين لا يميلون كل الميل إلى العناية بشكلية القصيدة وموسيقيتها ، ولا يعزفون كل العزوف عن هذا الجانب الذي هو عمدة الشعر وعليه يقوم ويتأسس ؛

---

(١) ديوانه ، ب٥ص٦٤ . الكفل : العجيزة . والريان : الممتلئ من اللحم . لم يتخدد : لم يهزل .

(٢) ديوانه ، ب١ص٧٣ .

(٣) ديوانه ، ص٧٤ . عميد : مُثبت وَجِعٌ ، يقال : ما الذي يَعمِدك؟ أي : يوجعك . وشطّت : بعدتْ .

وإنما هم معتدلون في كل شيء ولا يأخذون من الأشياء إلا مقدار الحاجة والمراد .

ثم إن التصريع أينما وقع من أشعارهم فإنه يمنحها موسيقية عذبة تتولد من ذلك الاتزان الصوتي الذي يتساوى فيه لفظ عروض البيت مع ضربه ، وهو اتزان يَخلب العقول ويجلب الأسماع إليه ، ويخلِّف في نفوس المتلقين من الأريحية والاهتزاز النغمي ما يلتذون به ويستحلونه .

ولما كانت هذه الفنون من تجنيس وتصدير وترديد وتصريع إنما هي -من ضمن أخرى عداها- من الفنون التي تندرج ضمن أساليب البلاغة التكريرية الإيقاعية التي يعود سحرها النغمي التطريبي ، والدلالي المعنوي إلى إعادتها داخل البيت الشعري ؛ فإن احتفال الشاعر داخل مدرسة الأوسيين بها جَلْباً للموسيقية ودعماً للمعاني كبير قوي . ويكفي مثالا هذه الأبيات من معلقة زهير استدلالا على ذلك ، وكل لفظ برّزتُه وسطّرت تحته فإنني أجلّي به أسلوبا من تلك الأساليب المذكورة من جهة ، وأبين أهميته النغمية والدلالية من جهة أخرى ، وأوجه إلى التنبه إلى جمالية ترديده وتكريره .

يقول زهير بن أبي سلمى[1] : (طويل)

١- أمِنْ أمِّ أوفى دمنةٌ ، لم تَكَلَّمِ
بحَوْمانة الدُّرَّاج ، فالمتثلَّمِ

٦- فَلَمَّا عرفتُ الدَّارَ قُلْتُ ، لرَبْعِها
ألاَ ، عِمْ صَباحًا ، أَيُّهَا الربعُ ، واسْلَمِ

٩- وَفيهِنَّ مَلْهًى ، للصَّديقِ ، وَ مَنْظَرٌ
أنيقٌ ، لعينِ الناظرِ ، المُتَوَسِّمِ

١٠- بَكَرْنَ بُكُورًا ، وَاسْتَحَرْنَ ، بِسُحْرَةٍ
فَهُنَّ ، لوادي الرَّسِّ ، كَاليَدِ لِلْفَمِ

١١- جَعَلْنَ القَنَانَ عَن يَمينٍ ، وَحَزْنَهُ
وَمَنْ بِالقَنَانِ ، مِنْ مُحِلٍّ ، وَمُحْرِمِ

١٣- كأَنَّ فُتَاتَ العِهْنِ ، في كُلِّ مَنْزِلٍ
نَزَلْنَ بِهِ ، حَبُّ الفنا ، لَمْ يُحَطَّمِ

---

[1] ديوانه ، ص٩ وما بعدها .

١٥- سَعَى سَاعيا غيظِ بن مُرةَ ، بعدما
تَبَــزَّلَ مــا بَيْنَ العَــشِــيــرَةِ ، بالدَّمِ
١٩- وقد قُلْتُمَـا ، إن نُدْرِك السِّلْمَ وَاسِعاً
بِمــال ، ومَـعـروف ، منَ الأَمــرِ ، نَسْلَمِ
٢١- عَظِيمَين ، في عُليا مَعَدٍّ ، وَغَيرِها
وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنْزاً ، منَ المَجْدِ ، يَعْظُمِ
٢٤- يُنَجِّمُهَا قَومٌ ، لِقَوم ، غَرامَةً
وَلَمْ يُهَرِيقُوا ، بَيْنَهُمْ ، مِلْءَ مِحْجَمِ
٢٥- فَمَنْ مُبْلغُ الأَحْلاف ، عَنِّي رِسالةً
وذبيانَ : هل أَقسَمتُمُ كُلَّ مُقْسَمِ
٢٦- فلا تَكتُمُنَّ اللهَ ما في نُفوسكُم
ليَخْفَى ، وَمَهْما يُكْتَم ، اللهُ يَعلم
٣٠- فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى ، بِثِفَالِهَا
وَتَلْقَحْ كِشَافاً ، ثُمَّ تَحْمِل ، فَتُتْئِمِ
٣٢- فَتُغْلِلْ ، لكم ، ما لا تُغِلُّ لأَهْلِهَا
قُرًى بِالعراق ، منْ قَفِيزٍ ، وَدِرْهَمِ
٣٨- جَرِيءٍ ، مَتى يُظْلَم يُعَاقِبْ بِظُلْمه
سَرِيعاً ، وَإلا يُبْدَ بِالظُّلْمِ ، يَظْلِمِ
٣٩- رَعَوْا مَا رَعَوْا مِنْ ظِمْئهمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا
غِمَاراً ، تَسِيلُ بِالرِّمَاحِ ، وَبِالدَّمِ
٤٣- فَكُلاًّ أَرَاهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلُونَهُمْ
عُلالَةَ أَلْف ، بَعْد أَلْف مُصَتَّمِ
٤٤- تُسَاقُ إلى قَوْم ، لِقَوْم غَرامَةً
صَحِيحَاتُ مَالٍ ، طَالعات ، بِمَخْرَمِ
٤٦- كِرَام ، فَلاَ ذُو الوِتْرِ يُدْرِكُ وِتْرَهُ
لَدَيْهِم ، وَلا الجَانِي عَلَيْهِم بِمُسْلَمِ
٤٧- سَئِمْتُ تَكاليفَ الحَيَاة ، وَمَنْ يَعِشْ
ثَمَانِينَ حَوْلاً ، لاَ أَبَالَكَ ، يَسْأَمِ

٤٩- وأَعْلَمُ عِلْمَ اليَوْمِ ، وَالأَمْسِ ، قَبْلَهُ
وَلَكِنَّنِي ، عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ ، عَمِي

٥١- وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ ، فَيَبْخَلْ ، بِفَضْلِه
على قومه ، يُسْتَغْنَ عَنْه ، وَيُذْمَمِ

٥٢- وَمَنْ يَجعَلِ المَعرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِه
يَفِرْهُ ، وَمَنْ لاَ يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ

٥٣- وَمَنْ لاَ يَذُدْ ، عَنْ حَوْضِه ، بِسلاَحِه
يُهَدَّمْ ، وَمَنْ لاَ يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ

٥٤- وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ المَنِيَّةِ يَلْقَهَا
وَلَوْ رَامَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ

٥٧- وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسبْ عَدُوًّا صَدِيقَهُ
وَمَنْ لاَ يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لاَ يُكَرَّمِ

هكذا نجد زهيرا يستغل في معلقته - كما في باقي قصائده- التكرار وما يختزنه من طاقة تطريبية نغمية لإغناء موسيقية النص الشعري ، فهنالك نغمة داخلية تسري عبر المقاطع والجمل الشعرية وعلى امتداد الأبيات أفقيا وعموديا منبعها التكرار الذي اتخذ هنا عدة صيغ أهمها : تكرار الحروف [تكررت الميم التي هي حرف الروي حوالي ١٢٤ مرة في هذا المقطع] ، وتكرار الكلمات ، ومنها ما يشكل تجنيسا تاما (أسباب - أسباب) أو اشتقاقيا (بكرن- بكورا) أو تصديرا (سئمت- يسأم) أو ترديدا (علم اليوم- علم ما في غد) ، وتكرار صيغ صرفية متشابهة تشابها إيقاعيا ، أو ما يسمى : «التوازي الصوتي» ، من قبيل : (ومن هاب أسباب = ولَوْ رام أسباب) (اليد = الفم) .

ومن ثمة فإن التكرار- فضلا عن وظيفته الدلالية ، التي تتجلى في ترسيخ فكرة معينة (وهي في هذا المقطع الشعري تؤكد قيم السلم بين المتخاصمين وتدعو إلى نبذ الحرب والقتال) ، ووظيفته الإيقاعية ، التي أسهمت في خلق محور موسيقي تطريبي رشيق- نجده يقوم ، أيضا ، بدور الربط بين الأبيات ، ما يخلق انسجاما بين الوحدات التي تكون النص وتنسج سدى لحمته ، ولذلك فهو يتحكم فيه ويسهم في انسجام جمله وترابط وحداته الشعرية .

رابعا: جمالية أسلوب الترصيع

قال الزمخشري: «رَصَّعَ التاج: حلاه بكواكب الحلية. وما أملح حليةَ سيفك وسرجك ورصائعَها! وهي حلق الحلى المستديرة، الواحدة رصيعة(...) ورصّع الطائرُ عشّه بالقضبان والريش: قارب بعضه من بعض ونسجه. وأسنانُه مرتَصعة: مرتصّة»[1].

وقال ابن منظور: «والترصيع: التركيب. يقال: تاج مرصع بالجوهر وسيف مرصع أي محلّى بالرصائع، وهي حلق يحلى بها، الواحدة رصيعة. ورصّع العقد بالجوهر: نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض. وفي حديث قُسّ: (رصيع أَيْهُقان) يعني أن هذا المكان قد صار بحسن هذا النبت كالشيء المحسن المزين بالترصيع، والأيهُقان نبتٌ»[2].

فالترصيع يحمل معنى الزينة والحسن، ومعنى الترتيب وحذق النسج، وإتقان النظم والتركيب والرصف. وهي معان تدل كلها على التحلية والحسن والجمال والزينة. ولذلك فأسلوب الترصيع في الكلام وبخاصة الشعر هو أسلوب جمالي تزييني يكسبه الحسن والملاحة، ويغدق على معانيه وموسيقاه الطرافة والسماحة، ويجعل السامع يتلقفه بالإعجاب والاهتزاز والراحة.

ويعرفه أبو البركات الأنباري قائلا: «وهو أن تكون مقاطع الأجزاء مسجعة متقاسمة النظم، متعادلة الوزن»[3]، وهو عند ابن الأثير «أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»[4].

إن أسلوب الترصيع من الأساليب الجميلة التي يركن الشعراء إلى إدماجها في نتاجهم الشعري لتغذيته بالإيقاع الرشيق والجرس الموسيقي البديع. وهو يقع في

---

(١) أساس البلاغة، رصع.

(٢) لسان العرب، مادة «رصع».

(٣) اللمعة في صنعة الشعر، ٥٥.

(٤) المثل السائر، ١/٢٧٧. ونسب ابن الأثير الترصيع إلى التكلف ونفى أن يكون منه شيء في القرآن الكريم، وما اتزن في كتاب الله منه على هذا الضرب فهو شبيه الترصيع فقط. المصدر السابق، ٢٧٨.

أعطاف الشعر موقع الأسجاع من النثر، وتكون أول حاسة تلتقطه وتطمئن إليه حاسة السمع لدى المبدع ولدى المتلقي كذلك .

أسلوب الترصيع قليل في شعر القدماء ولا يشكل ظاهرة لافتة . ولدى شعراء المدرسة الأوسية جميعهم لم يتردد أكثر من تسع وعشرين مرة توزعت هكذا :

- ١١ مرة في شعر أوس بن حجر[١] .
- ٦ مرات في شعر زهير[٢] ، ومثلها في شعر كعب[٣] ، وكذا في شعر الحطيئة[٤] .

والذي تتسم به ترصيعات الأوسيين هو أنها أتت كلها عفوية لا يبدو عليها شيء من غصب أو إكراه ، كما أنها تميزت بالقوة الموسيقية والدعم الدلالي والانسجام داخل البيت الذي اجتلبها مع بقية ألفاظه صوتا ومعنى .

وقد جاءت ترصيعات الأوسيين على ضربين اثنين :

- الضرب الأول : وقع فيه اللفظان المرصعان متجاورين في صدر البيت أو في عجزه[٥] ، نحو قول أوس : (متقارب)

---

(١) ب١٣ص١٢- ١٨ص١٦- ٢٣ص١٧- ٧ ص٣٠- ٨ ص٥٢-٤ ص ٥٣- ١٨ ص ٦٥- ٣٧ ص٦٩- ٤٤ ص٧١- ٤٠ص٩٠- ١١ص١٠٤ .

(٢) ب٢٧ص١٨- ٧ص٦٥- ١٠ص١٥٦- ١٦ص١٨٢- ٣٩ص١٩٠- ١٦ص١٩٦ .

(٣) في الصفحات : ٨-١٠-٨٠-١١٩-١٢٠-١٣١ .

(٤) ب٣ص٥٠- ٢ص٧٨-٤ص١٧٠- ٤ص١٧٨- ١٣ص١٧٩- ٣ص١٨٣ .

(٥) مثل هذا التقسيم عمل به العسكري في حديثه عن الترصيع فقال : «وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا . . ومثاله قول امرئ القيس : (طويل)

سليم الشظا عبْل الشوى شنج النسا   لـه حجبات مشرفات على الفـال

(. . .) وضرب منه قوله : (طويل)

مُخِـشّ مجشّ مُقبل مدبر معـاً   كتيـس ظباء الحُلَّـب العَـدَوان» .

كتاب الصناعتين ، ٤١٦ . وصدر البيت الأول في شعر كعب مع تغيير طفيف («شديد» مكان «سليم») . ديوانه ، ١٣١ .

نَجِـــيحٌ مَليحٌ أخـــو مــــأْقِطٍ
نِقـــابٌ يُحَـــدِّثُ بالغـــائبِ (١)

فتجلى الترصيع في قوله : «نجيح» و«مليح» وقد اعتدلا من حيث الوزن وكذا من حيث التقفية ، وهو ما يتولد عنه اتزان نغمي يخدم موسيقية البيت الشعري ويُعلي مستوى الجمال فيه . وهذا الضرب من الترصيع عدّه آخرون تسميطا لأن التسميط هو أن تكون الأجزاء متوالية مسجوعة أو كالمسجوعة(٢) .

ومثله قوله يصف فرسا : (متقارب)

وأُذْنٌ لهـــا حَـــشْـــرَةٌ مَـــشْـــرَةٌ
كـــإعْليطِ مَـــرْخٍ إذا مـــا صَـــفِـــرْ (٣)

ومن هذا الضرب أيضا قول زهير بن أبي سُلمى يمدح هرما : (طويل)

تَقِـيٌّ ، نَقِـيٌّ ، لمْ يُكَثِّـــرْ غَنيـــمـــةً
بِنَهْكَةِ ذي قُـــرْبى ، ولا بِحَـــقَلَّدِ (٤)

فَساوى بين : «تقي» و«نقي» مساواة تأسست على التوافق إيقاعا واشتقاقا وتقفية ، مما أحدث جرسا موسيقيا منتظما غذّى جمالية البيت الشعري ، وطعّم الدلالة بأنْ أسبغ على الممدوح قيما خُلُقية ترتكز على الصفاء والنقاء وطهارة الروح من مفاسد النفس . والترصيع هنا تجنيس خطي .

ومنه قوله وقد رصّع في عجز البيت : (بسيط)

كأنّ ريقَتَـها ، بعْدَ الكَرى ، اغْـتُـبِـقَتْ
مِنْ طَيِّبِ الرّاحِ ، لَمّا يَعْـدُ أنْ عَـتُـقَـا

---

(١) ديوانه ، ب١٣ص١٢ . المأقط : موضع مجتلد القوم . ونقاب : أي منقب في الأمور . ورجل نجيح : منجح الحاجات . يريد : المرثي سهل في السلم حلو مقبول ، وهو جلد في الحرب .

(٢) اللمعة في صنعة الشعر لأبي البركات الأنباري ، ٥٥ .

(٣) ديوانه ، ب٧ص٣٠ . الحشْرة : الدقيقة الصغيرة . والمشْرة : من قولهم : تَمَشّر النبت : إذا ظهر ، وكأنه من الاتباع لأنهم لا يقولون : أذن مشرة . والعِلاط : سمة في خد البعير . والمرخ : دهن . يريد : كأنه دهن اصفرّ فصار لونه كالخط الذي على خد البعير .

(٤) ديوانه ، ب٣٩ص١٩٠ . النّهكة : النقص والإضرار . الحقلد : البخل وسوء الخُلُق .

شَجَّ السُّقاةُ، على ناجودها، شَبِماً

مِنْ ماءِ لِينَةَ، لا طَرْقاً، ولا رَنَقا (١)

والشاهد هنا : «طَرْقاً» و«رَنَقا»، وهما على قافية واحدة أكسبتهما تماثلا نغميا خدمَ موسيقية الكلام .

ومن شعر كعب قوله في هذا الضرب من الترصيع : (بسيط)

لكنّها خُلّةٌ قدْ سِيطَ منْ دَمِها

فَجْعٌ وَوَلْعٌ وَإخْلافٌ وتَبْديلُ (٢)

فوقع الترصيع في عجز البيت في قوله : «فجْع» و«ولْع»، وقد ساعد هذا البناء المرصّعُ الشاعرَ على الكشف عن التأثير الدامي المفجع الذي خلّفه إخلاف حبيبته سعاد ونقضها عهد القرب والوصل في نفسيته، كما أنه ساعده على دعم الطاقات الموسيقية التي يحتاج إليها الكلام الموزون .

ومن شعر الحطيئة في الترصيع المتجاور قوله : (بسيط)

كَوْماءُ دَهْماءُ لا يَجْذو القُرادُ بِها

ثَقيلَةُ الوطء لا رَذْلٌ ولا نِيبِ (٣)

(كوماءُ = دَهماءُ) وزناً إذ كلاهما على «فَعْلاء»، واشتركا في أكثر من حرف في التقفية (كَوْ/ماءُ- دَهْ/ماءُ)، وأبانا عن أهم أوصاف الناقة : الهيئة واللون . فالبنية الترصيعية قامت بوظيفة تصويرية بيانية وأخرى جمالية إيقاعية .

ومثله قوله يصف أفراد أسرة جائعين : (طويل)

حُفاةً عُراةً ما اغْتَذَوْا خُبْزَ مَلَّة

ولا عَرَفوا لِلبُرِّ مُذْ خُلِقوا طَعْما (٤)

فرصّع في اللفظين المتجاورين المتّزنين : «حُفاةً» و «عُراةً» اللذين أبان بهما عن صفات الهيئة المتعلقة بالموصوفين الجياع، وأضاف باتّزانهما إلى موسيقية البيت

---

(١) ديوانه، ب٦-٧ص٦٤-٦٥ . سبق شرحهما .

(٢) ديوانه، ٨ . سيط : خُلِط، والذي يُخلط به : المسواط . الفجع : المصيبة . الوَلْع : الكذب .

(٣) ديوانه، ب٣ص٥٠ . الكوماء : طويلة السنام عظيمته . الدهماء : سوداء اللون . لا يجذو القراد بها : لا يثبت على ظهرها لملاستها وسمنها . لا نيب : أراد لا ناب، وهي المسنة من المال . يصف هنا ناقة .

(٤) ديوانه، ب٤ص١٧٨ .

إضافة نوعية لا تخفى . فكان بذلك أنْ غذّى الدلالة وطعّم الإيقاع في ذات اللحظة .

– الضرب الثاني : يقع فيه الترصيع في بنية لغوية يغيب فيها التجاور بين اللفظين اللذيْن أحدثاه . فمنه ما يأتي في صدر البيت ، ومنه ما يأتي في عجزه ، ومنه ما يقتسمه الصدر والعجز معا .

ومن أمثلة هذا الضرب قول أوس بن حجر يصف سحاباً : (بسيط)

فَـالْتَجَّ أَعْـلاهُ ثُمّ ارْتَجّ أَسْـفَلُهُ
وَضَاقَ ذَرْعاً بِحَمْلِ الماءِ مُنْصاحِ (١)

فترى صدر البيت قد انعطفت فيه بنية على أخرى تشكّل منهما ترصيع منتظم ، زيادةً على قيمته التطريبية الكامنة فيه ؛ يتبدّى التصوير الفني للسحب المثقلة بالمطر والمضاءة بلمعان البرق الخاطف ، فتصير بنية الترصيع طوْعاً لخدمة المعاني والإيقاعات الرتيبة .

ومن ترصيعات أوس البديعة التي وقعت في ثلثي البيت قوله : (بسيط)

هُدْلاً مَشافِرُها بُحّاً حَناجِرُها
تُزْجي مَرابيعَها في صَحْصَحٍ ضاحي(٢)

فجاء الترصيع مستويا متّزنا في بنيتي الصدر ، وفي بنيةٌ أول العجز يظهر الاتفاق في القافية على التسجيع فقط ، ليتحصّل الترصيع في مجمل أجزاء البيت فيمنحه انسجاما صوتيا تلذّ له الأسماع وتستعذبه الألسن .

وشبيه هذا قوله يرثي فضالة : (بسيط)

فَـرَّجْتَ غَـمَّـهُمُ وكُنْتَ غَـيْـثَـهُمُ
حتى استَقَرَّتْ نَواهُمْ بَعْدَ تَزْوالِ (٣)

فشكلت الجملتان الفعليتان : فَرَّجْتَ غَمَّهُم– استَقَرَّتْ نَواهُمْ ، وجملة الناسخ

---

(١) ديوانه ، ب١٨ص١٦ . التج : صوّت ، وهو من اللجة . ومنصاح : منشق بالماء . ويقال : انصاح البرق : إذا انصدع ، وكذلك الثوب .

(٢) ديوانه ، ب٢٣ص١٧ . هدل : مسترخية . تزجي : تسيم وترعى . الصحصح : المكان المستوي الظاهر . المرباع : الناقة تضع في ربعية النتاج وهو أوله ، وإنما يعني أولادها .

(٣) ديوانه ، ب١١ص١٠٤ . تزوال : أي بعد تشرد ، يريد معنى الطمأنينة والاستقرار .

الفعلي : كُنْتَ غَيْثَهُمُ ، ترصيعاً بديعا قوّى الدلالة والإيقاع ، والاستعارة في الجملة الثانية (كُنْتَ غَيْثَهُمُ) انسجمت داخل بنية البيت الشعري الكلية ، فأفادت الاتساع في الإبانة عن صفات المرثي المتعلقة بالكرم والسخاء ، وأسهمت في تشكيل البنية الثانية من بُنى الترصيع لتمنح الكلام جمالا إضافيا يتعاضد مع جمالية الترصيع ، فيخرج الكلام وقد تفجّر الحسن فيه من كل ينبوع .

ومن ترصيعات زهير بن أبي سلمى في هذا الضرب قوله يصف خيولا : (وافر)

وَعَــزَّتْهــا كَــواهِلُهــا ، وكَلَّتْ

سَنابِكُهــا ، وَقَــدَحَتِ العُــيــونُ (١)

والترصيع شمله صدر البيت وبعض عجزه في الجملتين الفعليتين : عَزَّتْ كَواهِلُها- كَلَّتْ سَنابِكُها ، حيث تبيّنَ منهما جانب من صفات هيئة خيول الحرب في صورة فنية بارزة ، وتفجَّرَ من اتِّزانهما ووقوع السجع منهما موقع الحسن ، جرسٌ موسيقي رشيق تتشوف إليه المسامع بإنعام .

ومثل قوله ، وهو مما لم يروه الأعلم ورواه ثعلب وصعوداء : (بسيط)

كَبْــداءُ مُــقــبلةٌ ، وَرْكــاءُ مُــدْبِرةٌ

قَوداءُ فيها ، إذا استَعرَضْتَها ، خَضَعٌ(٢)

فزيادة على الاتزان الحادث في : (كَبْداءُ- وَرْكاءُ- قَوداءُ) نجد بنية الترصيع متساوية في صدر البيت بين : «كَبْداءُ مُقبلةٌ» وبين : «وَرْكاءُ مُدْبرةٌ» ، وهو ترصيع تساوت فيه أول كلمة من البنية الأولى مع أول كلمة من البنية الثانية ، مع أول كلمة من عجز البيت ، وتساوت ثاني كلمة في البنية الأولى مع مثيلتها في البنية الثانية ، وهذا التساوي تطريب جمالي إيقاعي ، نوضحه هكذا :

---

(١) ديوانه ، ب١٠ص١٥٦ . عزتها كواهلها : أي صارت أرفعَها من الهزال ، وإذا هزل الفرس أشرفَ كاهلُه على سائر جسده وارتفع ، وإنما هزلت الخيول لكثرة دؤوبها في السير وتصرفها في الغارات . وقوله : وكلت سنابكها : أي أكلتها الأرض لكثرة عدوها . ومعنى قدحت العيون : أي غارت من الجَهد والإعياء .

(٢) ديوانه ، ب٢ص٢٥٠ . الكبداء : ضخمة الوسط من الخيل . ووركاء : عظيمة الوركين . قوداء : طويلة العنق . الخضع : ميل العنق والرأس إلى الأرض ، ويكون في الخيل إذا اشتد علوها .

كَبْداءُ مُقبلةٌ ، وَرْكاءُ مُدْبرةٌ ، قَوداءُ فيها . . .

وبما رصّع فيه كعب قوله يصف ناقته : (بسيط)

ضَخْمٌ مُقَلَّدُها فَعْمٌ مُقَيَّدُها
في خَلْقِها عنْ بَناتِ الفَحْلِ تَفْضيلُ(١)

فبنية الترصيع ألهبت حرارة الإيقاع ، وجلّت المواصفات المتعلقة بالهيئة ، فأتت بالحسنيين معا .

ومنه قوله يصف نعامة : (كامل)

أَفَتلكَ أم رَبداءُ عاريةُ النَّسا
زَجَّاءُ صادقةُ الرَّوَاحِ تَسوفُ
خَرْجاءُ جَوَّفَها بَياضٌ داخلٌ
لِعَفائِها لَونانِ فَهْوَ خَصيفُ (٢)

فقامت الألفاظ : رَبداءُ – زَجّاءُ – خَرْجاءُ ، بإنتاج بنية ترصيعية اتسعت فشملت بيتاً وبعضَ بيت مما تلاه . وإذ أبانت تلك الألفاظ المرصعة عن صفات الحركة واللون في الموصوف ؛ فإنها قد حافظت على ذلك التوازن المنتظم المرصّع بين عدة ألفاظ ، وهو توازن تجاوز البيت الواحد إلى البيتين ، مبقيا على الانسجام القائم بينهما في الدلالة والإيقاع ، تماما مثلما عضّد التماسك البنائي بين حمولة البيتين الدلالية .

ومن ترصيعاته الحسنة أيضا قوله يصف فرسا : (طويل)

---

(١) ديوانه ، ١٠ . ضخم مقلدها : غليظة الرقبة ، وقال الأصمعي : هذا خطأ لأن خير النجائب ما يدق مذبحه . فعم مقيدها : ممتلئ رُسغها . بنات الفحل : يعني النوق .

(٢) ديوانه ، ١١٩-١٢٠ . ربداء : يعني نعامة ، والربدة بياض إلى السواد . النسا : عرق في الفخذ ، يريد : عارية موضع النسا . الزجاء : واسعة الخطو بعيدته . تسوف : تسف الأرض أو التراب برجليها ، والنسوف : تلك التي لا تكاد تلامس بقوائمها الأرض ، وهو أجود لها . والخرجاء : من الخَرَج ، وهو لونان بياض وسواد . جوّفها : بلغ البياض إلى جوفها . العفاء : الوبر . والخصف : لونان أيضا : بياض وسواد كالخرج .

شَديدُ الشَّظا عبْلُ الشوى شَنِجُ النَّسا
كأَنَّ مَكانَ الرِّدْفِ منْ ظَهرِهِ وَعَى (١)

فاستغرق الترصيع صدر البيت بكامله عبر ثلاث بُنى منتظمة مسجوعة ، طعّمتْ الدلالة بأن سلطت الضوء على بعض الصفات المرتبطة بهيئة الموصوف فأخرجتها في أجمل صورة فنية بأوجز لفظ ؛ وغذّت الإيقاع عبر موسيقية التسجيع في البنى الثلاث ، والتي آزرت حرف روي البيت .

وفي شعر الحطيئة أبيات مرصعة قليلة ، منها قوله مادحا : (متقارب)

عِراضُ الخُدودِ كِرامُ الجُدود
يعدّونَ للمَجدِ باعاً طويلا (٢)

والترصيع وقع في البنية المسجعة التي أنتجتها تركيبة ألفاظ صدر البيت ، وهي بنية متزنة هكذا :

عِراضُ الخُدودِ = كِرامُ الجُدودِ
فَعولن فَعولن = فَعولن فَعولن

فحققت تلك البنية أجزاء المتقارب دون زيادة ولا نقصان ، وشاركت في توليد إيقاع داخلي من الاتزان الصائتي الحادث من السجع ومن اعتدال المقاطع بالحركات والسواكن والمدود ، مع ذلك التجنيس الخطي الحاصل بين «الخدود» و«الجدود» وما له من قيمة صوتية وبصرية عالية .

ومثله قوله يصف فرس صيد : (متقارب)

صَليبُ الحَجَاجِ سَريعُ اللَّجَاج
يَجْذِبُ بعد الحميم اللِّجاما (٣)

---

(١) ديوانه ، ١٣١ . الشظا : عُظَيْم مُلْصَق بعصب الذراع . عبل الشوى : ضخم القوائم . شنج النسا : قصيره مشمّره ، والنسا : عرق يستحب قصره وتشنجه ، فإذا طال ضَعُفت الرِّجْل . وعى : صَحّ ، يقال : وعى العظم إذا جبر بعد كسر وصح .

(٢) ديوانه ، ب٤ص١٧٠ . عراض الخدود : يريد سعة وجوههم وحسنها وتمامها . والجدود : الحظوظ ، ويكون كرام الآباء . والباع : يعني القدرة والقوة .

(٢) ديوانه ، ب٣ص١٨٣ . اللجاج : التمادي والثبوت على الشيء . الحميم : العرق ، أي : نشيط بعد عرقه .

خلاصة واستنتاج:

استنادا إلى هذا المبحث المتعلق بإيقاعية فنون البديع والتي حصرتها – اختصارا– في : التجنيس والتصدير والتصريع والترصيع ، وانطلاقا من دراسة وتحليل بعض النماذج الشعرية التي تحتوي هذه الفنون وفق ما يخدم الإيقاع والدلالة ، تبين لي أنَّ :

* شعراءَ المدرسة الأوسية قد استعملوا فنون البلاغة الإيقاعية استعمالا معتدلا ليس فيه غلو ولا تفريط ، وهو استعمال احتكموا فيه إلى حاجة السياق ومقام القول ، فبدا على تلك الأساليب الجمالية عفو الخاطر وخفي الغصب والإكراه ، حتى إننا لم نجدها في مواضع ليست لها أهلاً ، أو في سياقات لم تفترش لها المقام سهلا .
* الأوسيين لم يميلوا كل الميل في توظيف تلك الفنون إلى زينتها الإيقاعية فحسب ، أو إلى جماليتها الفنية التصويرية فقط ؛ بل إنهم كانوا يحرصون على أن تكون تلك الأساليب ذات الجمال الإيقاعي سيفا ذا حدين : حداً يُلهب حرارة الإيقاع ويدعم موسيقية المنظوم ، وآخرَ يقوّي الدلالات ويؤازر سحر المعاني وتلألؤ الصور الفنية ، فتأتّى لهم ، بذلك ، الجمع بين المحاسن .
* أشعارَ الأوسيين قد توفرت على كل أنواع وأقسام فنون البلاغة الإيقاعية كما اتفق عليها البلاغيون في ما بعد : فوجدنا أنواع التجنيس على كثرتها ورأينا أنهم يؤثرون الاشتقاقي منها . ووجدنا أقسام التصدير على حسب المواضع التي تضمنته وألفينا أكثر تصديراتهم تلك التي جاء طرفاها معا في عجز البيت فقط . ووجدناهم يُصَرِّعون من قصائدهم مطالعها وربما أبياتا أخرى في عرضها ، ثم بدا لنا أن غالبية التصريعات لا تغادر المطالع وهو الأحسن والأجود وعليه عادة شعراء زمانهم . ووجدنا ترصيعاتهم وهي متجاورة بين لفظين لا غير ، كما وجدناها بين عبارتين أو أكثر ، ورأينا أنهم قد يكتفون بالترصيع في صدر البيت فقط ، أو في عجزه فقط ، أو في البيت بكامله ، أو في أكثر من بيت واحد وإن كان قليلا .
* الأوسيين عمدوا إلى الإفادة من مزية التكاثر الأسلوبي دفعاً بالبنية الدلالية الإيقاعية نحو الفنية وذروة الجمال ، لضمان تلقٍّ أجود وأحمد ، وخلودٍ سرمدي لا يبلى معه شعرهم ولا يفنى . فكان أن ضمَّنوا البيت الواحد أكثرَ من أسلوب بلاغي تضمينا يراعي الانسجام والاتساق بين المعاني والألفاظ ، حتى لا منافرة ولا تكلف فوق الطاقة والحاجة .

* الأوسيين غَيَّوْا من توظيف تلك الأساليب البلاغية الإيقاعية في أشعارهم إخراجَ شعرهم وهو يختال في حُلى السحر الفني النغمي الأخاذ ، وإبرازَ معانيهم وهي ترفل في سرابيل الجمال التصويري البياني البديع ، وذلك طلباً للتجويد الذي هو أعزّ مطالب رواد هذه المدرسة الشعرية التي تنحو منحىً فريدا لتنتج إبداعا شعريا تستقبله أسماع الناس بتلذذ واستحلاء ، ويعلق بأذهانهم متحديا كل تلاش أو فناء .

الفصل الثاني

جمالية أساليب التقابل

أولاً- جمالية أسلوب الطباق:

الطباق ثالث أنواع فنون البديع الخمسة التي بنى عليها عبد الله بن المعتز كتاب البديع ، قبل أن يلحقها بباقي المحاسن الأخرى ، وأسماه : المطابقة . ولئن كان ابن المعتز قد نقل معنى هذا الفن اللغوي عن الخليل فقال : «قال الخليل رحمه الله : يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد»[(١)] ؛ فإن المعنى الاصطلاحي قد بات مطويا غير مذكور ، وليس من شيء يدل عليه عدا تلك الشواهد الكثيرة التي ساقها من القرآن والشعر والنثر للإبانة عن معناه ، والذي يدل على الإتيان باللفظ وضده مثل : السعة والضيق ، وتكثرون وتقلون ، والعز والهوان . .[(٢)]

ولم يخرج البلاغيون ، فيما بعد ، عن هذا المعنى الذي تستشفه من الشواهد المَسوقة لمفهوم المطابقة عند ابن المعتز إذا ما استثنينا قدامة بن جعفر الذي أطلق اسم «التكافؤ» على ما عليه جمهور البلاغيين ، واسم «المطابق» على التجنيس[(٣)] .

كما نجد أبا البركات الأنباري (ت ٥٧٧هـ) يتفق على أن «المطابقة وهي على ضربين : ذكر المعنى وضده ، ورد آخر الكلام على أوله . فذكر المعنى وضده كقول الشاعر [جرير] : (كامل)

تُحْيِي الرَّوامسُ رَبْعَها فتُجِدُّهُ
بعدَ البِلى وتُميتُهُ الأَمْطارُ

فطابق بين الإحياء والإماتة ، وهما ضدان . [أغفل أبو البركات المطابقة في : تُجِدُّه/ البِلى] .

---

(١) كتاب البديع ، ٣٦ .

(٢) هذه الأمثلة مفادة من الشواهد التي ساقها ابن المعتز لفن المطابقة . المصدر السابق .

(٣) راجع ما أوردناه بصدد هذا الخلاف المبحثَ الخاص بالجناس .

ورد آخر الكلام على أوله كقول الشاعر[1] : (بسيط)

جَـهْـلاً علينا وجُـبْنا على عـدُوِّهِمُ
لبـئسـت الخلّتـان : الجـهلُ والجُـبُنُ [2]

والذي عندي أنه ليس في هذا الشاهد الأخير غير الترديد في : الجهل-جهلاً ، والتصدير في : الجبن-جبناً ، والتطريز في : لبئستِ الخَلّتان : الجهلُ والجُبُنُ . ولم نكد نظفر بالمطابقة إلا في قوله : «علينا وعلى عدُوِّهِم» ، إذ ربما طابق بين «علينا» الدالة على الصديق ، و«على عدوهم» الدالة على العدو .

ما عليه جمهور البلاغيين هو أن الطباق جمعٌ بين متضادين . والفرق بينه وبين المقابلة هو أن الطباق تتشكل بنيته من اللفظ المفرد ونقيضه ، والمقابلة تتشكل بنيتها من تركيب ونقيضه ، إذ المقابلة «هي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديهما ، ثم إذا شرطت هنا شرطا شرطت هناك ضده»[3] .

والطباق أو المطابقة من الأساليب التي عرفها الشعر العربي القديم ، ولم تقع في تلك الأشعار إلا على حسب الطاقة والحاجة ، ولا يبدو التكلف أو الإكراه حاضرا في اجتلابها ، وقد أحصيت ما ورد في معلقة زهير من مطابقات فألفيتها تسعاً فقط[4] . ولذلك ينبغي أن «يؤتى بالمطابقة في الكلام إذا كانت الفكرة تقتضيها والموقف يتطلبها ، وليس لمجرد الصنعة اللفظية . وهي حينئذ تضفي على الكلام جمالا ورونقا ، وتزيده حسنا وقبولا»[5] .

ولدى شعراء المدرسة الأوسية لم يَشُذَّ الطباق عن هذه القاعدة ، إذ كان وروده عفويا لا تكلف فيه ، والسياق الذي اجتلبه ليس له عنه محيد أو بديل ، فهو يقع

---

(١) البيت في لباب الآداب لأسامة بن منقذ منسوب لقعنب بن أم صاحب من بني عبد الله بن غطفان ، ٤٠٣ .

(٢) اللمعة في صنعة الشعر ، ٥٣-٥٤ . وهو نفس ما ذهب إليه -قبله- الخطيب التبريزي . الكافي ، ١٧١-١٧٢ . وما بين[ ] من إضافتي .

(٣) مفتاح العلوم ، ٤٢٤ .

(٤) أحصى الدكتور محمد الواسطي الطباق في معلقة امرئ القيس فألفاه ترد خمس مرات فقط . ظاهرة البديع ، ٢٠٣ .

(٥) دراسات في البلاغة العربية . د/عبد العاطي غريب علام . ص١٧٠ .

موقع الحسن فيه ، وإذا ما استبدلنا به أسلوبا آخر قريبا منه غاب وجه الحسن الذي كان له من قبل .

ومن مطابقات الأوسيين الجميلة قول بشامة بن الغدير : (بسيط)

أَلاَ تَرَيْنَ وقَـدْ قَطَّعْـتِني قِطَعـاً
ماذا مِنَ الغَوْثِ بينَ البُخلِ والجودِ (١)

فطابق بين : البخل والجود ، وهذا النوع عند البلاغيين يسمى : طباق الإيجاب . والجناس الاشتقاقي في : «قَطَّعْتِني قِطَعاً» بصدر البيت آزر المطابقة في الكشف عن حال الشاعر النفسية المنكسرة ، وذلك بأن أكّد معنى التقطيع المعنوي الحاصل في النفس .

وقول أوس بن حجر يصف قوسا : (طويل)

وإنْ شُدَّ فيها النَّزْعُ أَدْبَرَ سَهْمُها
إلى مُنْتهىً مِنْ عَجْسِها ثم أَقْبَلا (٢)

فطابق بين : أدبر وأقبل ، وذلك للإبانة عن صورة القوس والكشف عن مرونته وصلابة عوده .

وقوله ، وقد جمع بين المطابقة والمقابلة : (طويل)

فَعِندي قُروضُ الخيرِ والشَّرِّ كلِّه
فَبُؤْسَى لدى بُؤْسى ونُعْمى لأَنْعُم (٣)

المطابقة في قوله : الخير/الشر . والمقابلة وقعت في : بُؤْسَى لدى بُؤسى/ نُعْمى لأَنْعُم . وهذه المتناقضات التي أبان عنها الشاعر بواسطة هذين الأسلوبين ، استغلها للكشف عن أحوال الناس على حسب الخَيِّرِ منهم والشرير ، حتى يوصلنا إلى نتيجة مفادها أنه يعاملهم ويقارضهم بأفعالهم . فنرى أن هذه الأساليبَ ذاتُ وظيفة بيانية لأنها تساعد على الكشف عن المعاني الخفية ، وتشارك في تجليتها وتبرجها . كما أن هذا التنغيم الكامن في المتناقضات : الخير/الشر ، بُؤْسَى لدى بُؤسى/ نُعْمى لأَنْعُمِ ،

---

(١) شعره ، ب١ص٢٢٦ (المورد) .

(٢) ديوانه ، ب٣٥ص٨٩ . نزع في القوس : مدّها وجذب وترها . العجس : موضع كف الرامي من كبد القوس . يريد أنها لينة وعودها صلب .

(٣) ديوانه ، ب٢٢ص١٢١ . يريد : أقارض الناس بأفعالهم .

يجعل للمطابقة والمقابلة وظيفة إيقاعية لها من الجمال الموسيقي ما لا يقل عن جمال موسيقى باقي أساليب البلاغة الإيقاعية المشهورة .

ومن المطابقة قوله يرثي فضالة : (بسيط)

أَمْ مَنْ لأَهلِ لَوِيٍّ في مُسَكَّعَةٍ
في أمرِهمْ خالَطوا حقّاً بإيطالِ (١)

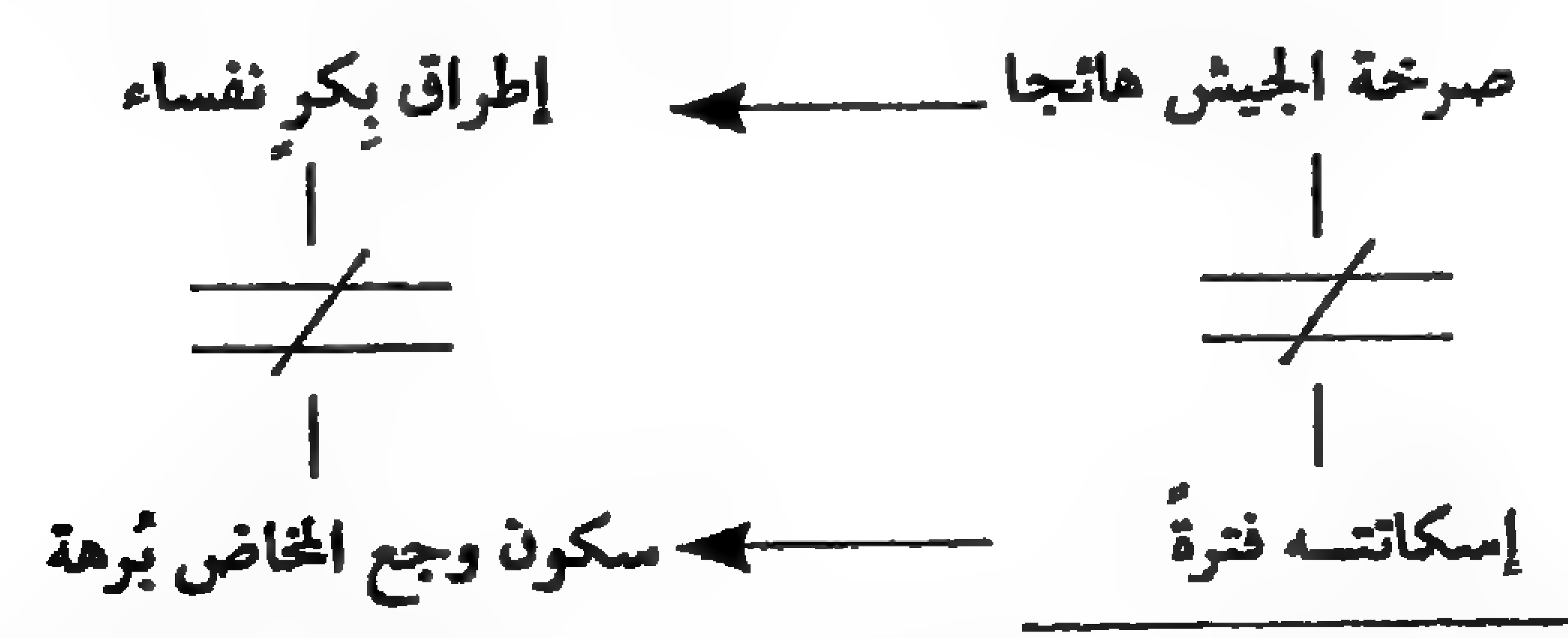
فاستلهم الشاعر المطابقة الحاصلة في : الحق/الإبطال ، للإبانة عن المكانة التي كان يحظى بها الهالك قبل موته ، والصفات الحميدة التي كان يتصف بها ، ومنها على الخصوص : رجاحة الرأي وتبديد المصاعب بالقرار الصائب الذي يعرف الحق فيرتضيه ، والباطلَ فيعوج عنه .

ومنها قوله مفاخرا بشجاعة قومه : (متقارب)

لنا صَرخةٌ ثم إسكاتةٌ
كما طَرَّقَتْ بِنَفَاسٍ بِكِرْ (٢)

والمطابقة الحاصلة في : صَرخة / إسكاتة ، كشفت عن جانب من جوانب خطط الحرب القائمة على التصويت والجلبة لحظة الهيجان يليها السكوت والتركيز لحظة الترقب ، وذلك لإخافة العدو وترهيبه . ونرى التكاثر الأسلوبي حاصلا مع التشبيه في قوله : «كما طَرَّقَتْ بِنَفَاسٍ بِكِرْ » ، إذ شبّه هذه التصويتات بصرخات البكر النفساء ، والتطريق أن يعسر خروج الولد فتصرخ لذلك ثم تسكن حركة المولود فتسكن هي أيضا ، وخص تطريق البكر دون الثيب لأن ولادتها أشد .

ويتجلى بين أسلوبي المطابقة والمشابهة في هذا الشاهد ترابط وانسجام نعبر عنه هكذا :



(١) ديوانه ، ب١٣ص١٠٤ . اللوي : ماجف وذبل من الزرع . المسكعة : المضلّلة من المصائب التي لا يُهتدى فيها لوجه أمر .

(٢) ديوانه ، ب١٢ص٣١ .

ومما ورد في شعر زهير من مطابقات قوله في المعلقة : (طويل)

ومنْ يَغْتـرِبْ يحسبْ عـدواً صـديقَـهُ

ومنْ لا يُكَرِّمْ نفـــسَـــه لا يُكَرَّمِ (١)

فحدث التضاد بين العدو والصديق ، وهو طباق إيجاب . وحدث بين الفعلين المنفيين : «لا يُكرِّمْ» و«لا يُكَرَّم» الحاملين لمعنيين على طرفي نقيض . وأفادت بنية المطابقة معْنى الحيرة والارتباك الذي يقع فيه المغترب عن أهله وقومه ، إذ من يَصِرْ غريبا يُدارِ العدو . وقد يَشْكل عليه العدو والصديق فلا يعود قادرا على استبانة هذا من ذاك ، وهذا الارتباك الحاصل جَلَّتْه بنية المطابقة جلاء حسنا .

ومنه قوله يصف فرس قنص يطارد شياهاً وقد لحق بهن : (طويل)

يُثِـرْنَ الحـصى في وجـهِـه ، وهْوَ لاحقٌ

سِـراعٌ تَواليـه ، صِيَـابٌ أوائلُهْ (٢)

فطابق بين توائل الفرس وأوائله ، وهذه المطابقة خدمت الصورة الفنية التي يود الشاعر رسمها لمشهد المطاردة . إنها صورة حركية حية للفرس تظهره في وضعية إقبال وإدبار وكر وفر ، موشكا الإيقاع بالطريدة .

ومنه قوله يمدح هرما : (بسيط)

ليثٌ بِعَـثَّـرَ ، يصطادُ الرجـالَ ، إذا

ما كَذَّبَ الليثُ ، عنْ أقْرانه ، صَدَقَا(٣)

والطباق في : كذَّب/صَدَقا . وفي قوله : «ليث يصطاد الرجال» استعارة لإفادة معنى الشجاعة والجرأة والإقدام في الممدوح . وتكرير «الليث» في صدر البيت وفي عجزه ترديد . وهذا التكاثر الأسلوبي قَوّى معاني المدح من شجاعة وبسالة واستماتة في القتال . وهذا البيت مما يكثر الاستشهاد به في باب المطابقة عند البلاغيين(٤) .

---

(١) ديوانه ، ب٥٧ص٢٨ .

(٢) ديوانه ، ب٢٦ص٥٤ .تواليه : رجليه وعجزه لأنها تلي مُقَدَّمَه . وأوائله : يداه وصدره . وصياب : قاصدة مصوَّبة .

(٣) ديوانه ، ب٣٠ص٧٦ . عثَّر : اسم موضع . القِرن : الصاحب في القتال .

(٤) ينظر على سبيل المثال : كتاب البديع ، ٣٨- كتاب الصناعتين ، ٣٤٤ . العمدة ، ٦/٢ (تح/د .محي الدين) ، وذكر ابن رشيق أن الأصمعي يعده أحسن بيت قيل في المطابقة . السابق .

وأسلوب الطباق في شعر كعب قليل جدا ، ويكفي أن قصيدة البردة «بانت سعاد» تخلو خلوا تاما من أي طباق ، عدا طباق سلب واحد في قوله : «زالوا فَمَا زال أنْكاسٌ ولا كُشُفٌ . . البيت» ومقابلة واحدة في : «لا يفرحون إذا نالتْ رماحُهم . ./ ليسوا مجازيعاً إذا نيلوا» .

ومن نماذج مطابقاته البديعة قوله يصف ذئبا : (طويل)

بَصيرٌ بأدْغالِ الضَّراءِ إذا خَدَا
يَعِيلُ ويَخْفى بالجَهادِ ويَمْثُلُ
تَراهُ سَمينا إذا ما شَتَا وكأنه
حَمِيٌّ إذا ما صافَ أو هو أهزَلُ [1]

والمطابقة في حركية الذئب من خلال البنية المتضادة : يخفى/يمثل ، تبرز صورة هذا الحيوان الماكر الذي تكمن قوته في مكره وتخشّله بين النباتات تارة يخفى وتارة يظهر وينتصب ، متحينا فرصة الاقتناص من جهة ، وحَذِرا من أن يُقْتَنَصَ من جهة أخرى . كما أن المطابقة في : سمين/أهزل ، وفي : شتا/صافَ ، تكشف عن هيئة الذئب في فترتين زمنيتين من فترات السنة : فترة برد يسمن فيها إذ يأكل من الأشلاء ما يريد ، وفترة حرٍّ وقيظ يجهد فيها ويهزل . قال الأصمعي : «وكل السباع تهزل في الصيف»[2] . ونلاحظ أن التشبيه الذي تعاضد مع المطابقة قد أضاف إلى صورة الذئب وضوحا وجلاءً ، إذ شبَّه الشاعر الذئبَ الهزِل صيفاً بالـمُجهد المتعَب .

ويقول في وصف طريق : (طويل)

تَراهُ إذا يعلو الأَحِزَّةَ واضحاً
لِمَنْ كانَ يسري وهْوَ بالليل طاسِمُ [3]

والشاهد في قوله : واضح/طاسم . وهي بنية صوّرتْ هذا الطريق بين الظهور والاختفاء مع ظلمة الليل لدى الساري ، وليست الأشياء إلا ظاهرة أو خفية .

---

(١) ديوانه ، ٤٩ . الدَّغَل : ما واراكَ من الشجر من الأرض . الضراء : ما واراكَ من شجر أو غيره . يعيل : يميل في ناحيته . يمثل : يظهر وينتصب . والجَهَاد : الصُّلب من الأرض لا نبت فيه . وحمي : مُجهَد .

(٢) السابق ، ٥٠ .

(٣) السابق ، ١٣٧ . ألأحزة : ما غلظ من الأرض . وطاسم : لا يُرى ليلاً ، وطاسم وطامس بمعنى واحد .

ومنه قوله : (وافر)

ومنْ لا يَفْقَــــثَـــــإِ الواشينَ عنه
صبـاحَ مسـاءَ يَبْغُـوهُ الخَبـالا (١)

فطابق بين (صباح/مساء) الدالين على الظرفية الزمنية لإفادة لزوم استمرارية دفع الوشاة وإبعادهم ، لأن الإصغاء إلى كلامهم قد يجلب الحمق والخبال للسامع . فأسلوب المطابقة أفاد هنا معنى الاستمرارية والمداومة على فعل الشيء .

وأما ما طابق فيه الحطيئة وأجاد فقوله : (وافر)

ومــــا لا بُدَّ أنْ يأتي قـــــريبٌ
ولكنَّ الذي يَمــضي بَعـيـدُ (٢)

والطباق في : يأتي/يمضي – قريب/بعيد . وهي بنية قد تُدرج ضمن أسلوب المقابلة إلا أنها بالمطابقة أولى ، وقد استطاع الحطيئة عن طريق التعبير ببنية المطابقة في هذا البيت أن يكشف عن نظرة تأملية ثاقبة ، مُفادها أن ما يمضي من الأيام من عمر الإنسان لا يمكن إدراكه إذ لم يَعُدْ له ، وأما ما يأتي منها فقريب إذ بإمكانه أن يستغلها للخير والتقوى . وهذه المعاني مرتبطة بالبيتين السابقين اللذيْن يحث فيهما على القيم والـمُثُل فيقول : (وافر)

ولستُ أرى السـعـادة جَـمْعَ مـال
ولكنَّ التـقيَّ هو السـعـيـد
وتقـوى الله خـيـر الزاد ذُخـرا
وعـنـد الـله لـلأتـقـى مـــزيـدُ

فأسلوب المطابقة كشف عن فلسفة التسابق مع الزمن في حياة الإنسان : زمنٌ ولّى فضاع من عمره ، وآخر آتٍ ينبغي إحسان تملّكه .

ومن الطباق قوله : (طويل)

أرى قَـومنا لا يغـفـرون ذنوبنا
ونحن إذا مـا أذنبـوا لَهُمُ غُـفُـرْ (٣)

---

(١) السابق ، ٢٠١ . يفثإ الواشين عنه : يكسرهم ويردُّهم . يبغوه الخبالا : يقودوه إلى الحمق .

(٢) ديوانه ، ب٣ص٧٩ .

(٣) ديوانه ، ب٢٣ص٨٥ .

ففي قوله : (لا يغفرون/غُفُرْ) مطابقة ، ولأنها تمت بواسطة نفي الفعل ثم إثباته فهي مطابقة سلب . وهكذا أسهمت بنية المطابقة في توليد أسلوب بديعي أسماه البلاغيون : السلب والإيجاب ، وعرّفوه بقولهم : «وهو أن تبني الكلام على نفي الشيء من جهة وإثباته من جهة أخرى»[1] . وهو هنا نفي غفرانِ قومِ الشاعر ذنوبَه ، وفي المقابل يثبت تسامُحَه هو معهم إن أذنبوا في حقه .

ونلاحظ أن الترديد الجنس حاضر بقوة في : (ذنوبنا– أذنبوا) ، وكذا التصدير في : (يغفرون–غُفُر) ، وهذا التكرير أنتج أسلوب المطابقة أولاً ، قبل أن يُنتج الترديدَ والتصديرَ ليصيرَ البيت –في النهاية– عُشّاً آمنا للتكاثف الأسلوبي ، هذا التكاثف كشف حُجُبَ المعاني وبرّجها في أبدع صورة ، وطَعّمَ أوتار الإيقاعات وبهرجها في أعذب تلحين .

واستغل الحطيئة أسلوب الطباق وإبداع المتناقضات لخدمة غرض المدح الذي هو مكسب قوت يومه . ومن تلك المطابقات التي منحت مدائحه قيمة إضافية سخرها للتكسب قوله يمدح طريفا بن دفّاع الحنفي : (بسيط)

يا ليتَ كُلَّ خليلٍ كنتُ آمُلُهُ

يكون مثلَ ابنَ دَفّاعٍ منَ البشَرِ

كأنّ طَرْفَ قَطاميٍّ بمقلتِه

إذا يَحارُ هُداةُ الناسِ لمْ يَحَرِ [2]

والشاهد في البيت الثاني في : (يَحارُ/لم يَحَرِ) . وهو طباق سلب إذ بُني على النفي والإثبات : نفي صفة الحيرة عن الممدوح وإثباتها في غيره تعبيرا عن اتصافه بسديد الرأي وقوة البصيرة . فالمطابقة أعانت الشاعر على تصوير الممدوح على هيئة تناقض تماما ما عليه كافة البشر ، فهم القاعدة إذ قد يحتارون وقد يترددون ويرتبكون في معالجة بعض الأمور ، وهو الاستثناء إذ ليس في صفاته شيء من ذلك . وقول الشاعر : (هُداة الناس) أبلغ في المدح لأنه نادرا ما يحتارون في أمر ، والحطيئة ، بذلك ، كأنه يجعل ممدوحه «خاص الخاص» ، والتعبير بهذه المعاني فيه من المبالغة والغلو ما يَطربُ إليه الممدوحون ويأنسون لسماعه .

---

(١) كتاب الصناعتين ، ٤٥٦ . والكافي ، ١٨٤ .

(٢) ديوانه ، ب١–٢ص١١٣ . والقطامي بفتح القاف وضمها : الصقر .

كما نجد أسلوب التشبيه يؤازر تلك المعاني، إذْ شبه الشاعرُ الممدوح بالصقر في حدة النظر ودقة البصر، وكأنه بذلك يجعله سلطانَ الأرض حين جعل الصقر ملك الأجواء وأصلب الجوارح.

ومن هذا النوع من الطباق، الذي استلهمه الشاعر للتكسب، قوله يمدح طريفا أيضا: (طويل)

فما زلتَ تُعطي النفسَ حتى تَجاوَزت
مُناها، فأَعْطِ الآن، إنْ شئتَ، أوْ دَعِ[1]

فالمطابقة في: (أعطِ/دَعِ). ولكن هل يقصد الحطيئة بهذا التعبير معنى الاختيار، أي أنه يُخيِّر الممدوح بين أن يوالي العطاء وبين أن يتوقف عنه؟! الواقع خلاف ذلك، فالحطيئة يستزيد الممدوحَ العطاء ويحثه على الاسترسال فيه، والتعبير بواسطة المعاني المتضادة على سبيل المطابقة هو تعبير عن توقع الممدوح في خانة معاني الخير والجود وليس في خانة المعاني النقيض. وكأن الحطيئة يدعوه إلى الاستمرار في الوهْب والمَنْح دون توقف حتى يُحَصِّنَ نفسه من أن تُصَنَّفَ ضمن لائحة من يَدَعُ عمل البِرّ.

وهكذا نرى الأوسيين يتخذون من أسلوب المطابقة مطية للإبانة عن المعاني الخفية والكشف عنها عن طريق إقرانها بالمعاني النقيض، ونراهم يستلهمون من هذا الأسلوب آليةً فنية بديعة لخدمة بعض الأطماع الذاتية وتيسير سُبُل تحقيقها، ونراهم يستعملونه استعمالا سمحا طريفا لا إكراه فيه ولا تعنت، كما نراهم يؤازرونه بأساليب جمالية أخرى في تأليف منسجم متلائم دفعاً بالمعاني نحو التوهج والتبهرج، وبالموسيقى نحو الجمال والسحر والتطريب.

إن جماليةأسلوب الطباق في الشعر الجاهلي انطلاقا من مقاربتنا شعر هذه الفئة من شعراء زمانهم ليست مجرد الإتيان باللفظ وضده والجمع بينهما على أساس التقابل المعنوي وحسب، لأن ذلك من الحلى التي تلامس الأسلوب من حيث الشكل لا من حيث الجوهر؛ وإنما «ترجع بلاغة الطباق إلى تأثيره في ناحيتين: لفظية تتأتى بمجيئه في الأسلوب سلسا طيّعا غير متكلف، فيخلع عليه جزالة وفخامة، ويجعل له وقعا جميلا مؤثرا. ومعنوية تتحقق من إيضاحه المعنى وإظهاره، وتأكيده

---

(١) ديوانه، ب٢ص١٢٨.

وتقويته ، عن طريق المقارنة بين الضدين . وتَصَوُّرُ أحدِ الضدين فيه تَصَوُّرٌ للآخر ، وعلى هذا فالذهن عند ذكر الضد يكون مهيأ للآخر ومستعدا له ، فإذا ورد عليه ثبت وتأكد فيه»[1] .

ثانيا- جمالية أسلوب المقابلة:

جاء في اللسان : «قابلَ الشيءَ بالشيء مقابلة وقِبالا : عارضه (. . .) والمقابلة : المواجهة ، والتقابل مثله»[2] .

واعتبر قدامة بن جعفر صحة المقابلات من أنواع المعاني وأجناسها . قال : «وهي أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض ، أو المخالفة ، فيأتي في الموافق بما يوافق ، وفي المخالف بما يخالف على الصحة ، أو يشرط شروطا ، ويعدد أحوالا في أحد المعنيين ، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده ، وفيما يخالف بأضداد ذلك»[3] .

ولم تخرج تعاريف البلاغيين في ما بعد عما حدّ به قدامة المقابلة . فالعسكري يرى أنها ليست إلا «إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة»[4] ، وعند التبريزي هي «أن يأتي الشاعر في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف»[5] ، وهو قول الأنباري نفسه[6] ، ولدى السكاكي «هي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديهما ، ثم إذا شرطت هنا شرطا شرطت هناك ضده»[7] . .

يمكننا القول : إن المقابلة تضاد يجري بين تركيبين ، يقوم على المخالفة والمعارضة بين التركيب السابق والتركيب اللاحق ، على الترتيب والتوالي . وهي من جنس

---

(1) دراسات منهجية في علم البديع . دكتور الشحات محمد أبو ستيت ، 50-51 . (بتصرف) .

(2) مادة : (قبل) .

(3) نقد الشعر ، 133 .

(4) كتاب الصناعتين ، 371 .

(5) الكافي ، 175 .

(6) اللمعة ، 57 .

(7) مفتاح العلوم (بعناية نعيم زرزور) ، 424 .

المطابقة ورافد من روافده ؛ وليس الفرق بينهما إلا فرقا عددياً ترتيبيا : فما جرى على ضدين مطابقة ، وما جرى على مجموع أضداد مقابلة . وأما جماليتها فتتجلى في أنها «تؤثر في الأسلوب شكلا ومضمونا . ففي الشكل تُوجِد فيه نمطا من التوازن والتناسب له حسنه وبهاؤه ، فالألفاظ متجانسة ، والجمل متوازنة ، والتقابل بينها يحدث أثرا صوتيا له قيمته في وقع الأسلوب . وفي المضمون تظهر المعنى واضحا قويا مترابطا ، ففيها يتم ذكر الشيء ومقابله ، وعقد مقارنة بينهما ، فتتضح خصائص كل منهما ، وتتحدد المعاني المرادة في الذهن تحديدا قويا»(١) .

ولأن المقابلة تجري على أكثر من ثنائية ضدية واحدة ؛ فإنه يمكن مقاربة مقابلات الأوسيين من هذا المنظور العددي . وذلك بأن أتتبع استعمالاتهم المقابلة التي جرت على ثنائيتين ضديتين ، والتي جرت على أكثر من ثنائيتين . وإن كانت «المقابلة بين معنيين قد تكون أبلغ مما لو كانت أكثر من ذلك . فتكدس المقابلات في الأسلوب يؤدي إلى ثقل ألفاظه وخفة معانيه ، فلا تعثر على معنى ذي بال في زحام الألفاظ المتقابلة ، ومن ثم نرى المقابلة في الأساليب الأدبية كثيرا ما تكون بين معنيين ، وتقل بين ثلاثة ، وتندر بين أربعة أو خمسة»(٢) .

أ/ مقابلة اثنين باثنين:

ومنه قول أوس بن حجر : (وافر)

أَطَعْنا ربَّنا وعَصَاهُ قَومٌ
فَذُقْنا طَعمَ طاعتنا وَذاقُوا (٣)

فقابل بين الطاعة والعصيان ، وبين «نا» الدالة على الطائعين و«قوم» الدالة على العاصين ، وآزر المقابلة بالمطابقة بين : «ذقنا» و«ذاقوا» ، إذ طعم الطاعة مستطاب مستساغ عكس طعم العصيان المرير . ونرى أساليب بلاغية أخرى حاضرة بقوة لإثراء الكلام إثراءً دلاليا تنغيميا ، منها : الجناس في : (أطعنا- طاعتنا) و (طعم- طاعة) ،

---

(١) دراسات منهجية في علم البديع ، ٦٦-٦٧ .

(٢) السابق ، ٦٦ .

(٣) ديوانه ، ب١ص٧٩ .

والتصدير في : (ذاقوا- ذقنا) . كما نجد الاستعارة المكنية التبعية حاضرة بقوة ، أجراها الشاعر في قوله : ذقنا وذاقوا .

ومنه قوله أيضا : (طويل)

وليسَ أخـوكَ الدّائمُ العـهْـدِ بالذي
يذُمُّكَ إنْ ولّى ويُرضِـيكَ مُـقْـبِـلا
ولكنْ أخـوكَ النائي مـا دمتَ آمناً
وَصاحبُك الأدنى إذا الأمْرُ أعْضَلا (١)

فقوله : «يذمك» بإزاء «يرضيك» ، و«إن ولى» بإزاء «مقبلا» في البيت الأول . وقوله : «النائي» بإزاء «الأدنى» ، و«آمنا» بإزاء «أعضلا» في البيت الثاني . وهي ثنائيات ضدية ولّدت أسلوب المقابلة الذي استعمله الشاعر للإبانة عن مفارقات الحياة العجيبة بين فلسفة الأمن والخوف ، والتخلّي والمؤازرة عند الشدائد . وهي القيم التي عاشها العربي في الجاهلية ، وعَقَد الصداقات والتحالفات لتوطيد أسسها .

ومنه قوله : (طويل)

إذا أنتَ لمْ تُعْـرِضْ عن الجـهل والخنا
أصَبْتَ حليـمـا أو أصـابكَ جـاهلُ (٢)

فقابل بين : (أصبت/أصابكَ) من جهة ، وبين : (حليما/جاهل) من جهة ثانية ، على التوالي والترتيب . واستطاع أن يضيف إلى البيت أسلوب التصدير من خلال : (جاهل- الجهل) ، والتي أذكت المعنى وشنّفت الأسماع بموسيقى التكرير .

ومنه قوله مفاخرا : (طويل)

نُبـيحُ حِـمى ذي العِـزِّ حين نريدهُ
ونحـمي حِـمانا بالوشـيجِ المُقَـوَّمِ (٣)

فوقعت (نبيح) بإزاء (نحمي) ، و(حمى ذي العز) بإزاء (حِمانا) على التقابل الترتيبي المتوالي ، وهذه البنية التقابلية المتناقضة كشف بواسطتها الشاعر ذلك التناقض الصارخ بين شجاعة وقوة قومه ، وبين ذلّ وجبن الأقوام الأخرى . وخصَّ (ذا

---

(١) ديوانه ، ب٥١-٥٢ ص٩٢ . النائي : البعيد . الأدنى : الأقرب . أعضلَ : اشتدَّ .

(٢) ديوانه ، ب٦ص٩٩ .

(٣) ديوانه ، ب٤١ص١٢٤ . الوشيج : الرمح . ونبيح : نستبيح .

العز) بإباحة العرض لإفادة المبالغة في الشجاعة ، إذ العزيز حريص – أكثر من غيره– على حماية شرفه والذود عن حماه .

ومن مقابلات زهير بن أبي سلمى قوله في معلقته : (طويل)

يُؤَخَّـرْ فَـيُـوضَعْ في كـتـابٍ فَـيُـدَّخَـرْ

لِيـومِ الحِـسـابِ أَوْ يُعَجَّلْ فَـيُنقَمِ (١)

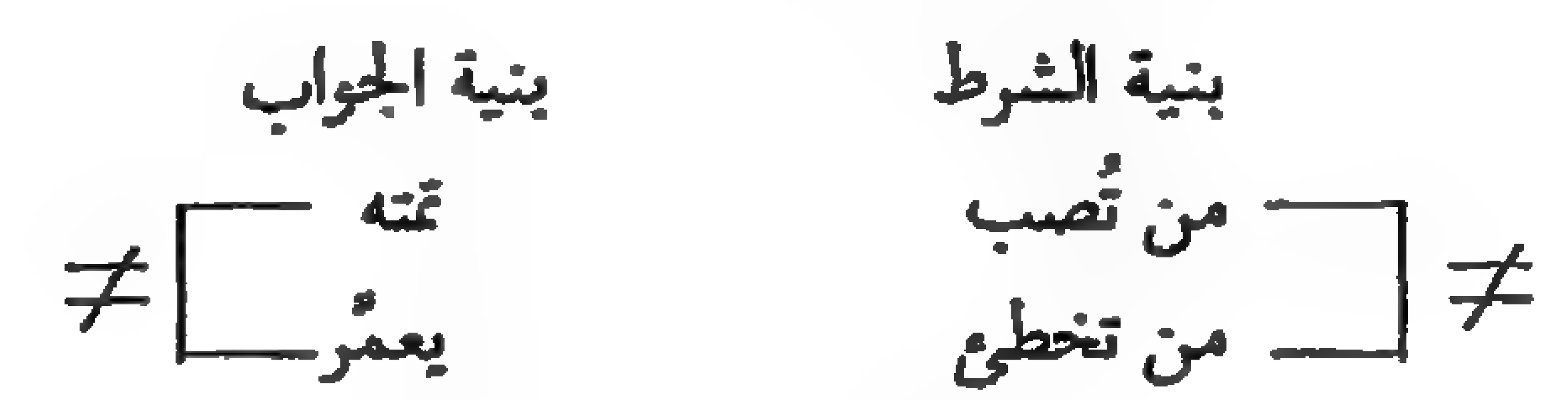
فجعل «يؤخر» في مقابل«يعجل» ، و«يدخر» – التي تفيد الانتظار وترقب العواقب الوخيمة– في مقابل «ينقم» – التي تفيد معنى التسريع بالعقاب دون تأجيل– ، فقابل اثنين باثنين على التوالي والترتيب .

ومثله قوله : (طويل)

رأيتُ المَنايا خَـبْطَ عـشْـواءَ مَنْ تُصِبْ

تُمِـتْـهُ ، ومَنْ تُخطِئْ يُعَمَّـرْ فَـيَـهْـرَمِ (٢)

فترى زهيرا قد أقام المقابلة على الشرط ، فشرطَ هنا وشرط هناك في ضده ، هكذا :



ومنه قوله وقد قابل : (طويل)

بعَــزْمَــة مــأمــور مُطيع وآمــر

مُطاع فـلا يُلْفَى لحَـزمِـهـمُ مِـثْلُ (٣)

فقابل بين : «مأمور مطيع» وبين «آمر مطاع» على التوالي ، وهي معان ساعدته على وصف المخاطبين بالحزم واجتماع الكلمة وصحة السياسة .

ومنه أيضا قوله يصف يوم غارة : (متقارب)

---

(١) ديوانه ، ب٢٧ص١٨ .

(٢) ديوانه ، ب٤٨ص٥٢ .

(٣) ديوانه ، ب٢٤ص٣٩ .

فظَلَّ قـصـيـراً ، على صَـحْـبِـه
وظلَّ ، على القـوم ، يومـاً طويلا (١)

فقابل بين : «قصير» و«طويل» ، وبين : «صَحبه» و«القوم/العدو» ، وضرورة تقديم الجار والمجرور (على القوم) منعت حضور المقابلة على الترتيب والتوالي ، ولكن بنيتها جلية وأصلها هكذا :

ظَلَّ قصيراً على صَحْبِه / ظلَّ طويلا على القوم

وترديد (ظَـلَّ) في أول الصدر وأول العجز منح الكلام اعتدالا نغميا ودلاليا وتركيبيا تأتّى من وجود جملتين اسميتين من الناسخ (ظَـلَّ) واسمه وخبره وشبه جملة من الجار والمجرور في كل مصراع ، هكذا :

المصراع ١ : ناسخ فعلي+ اسمه(مستتر)+ خبره(مفرد)+ ش .جم (جا/مج معرف بالإضافة) .

المصراع ٢ : ناسخ فعلي+ اسمه(مستتر)+ ش .جم (جا/مج معرف ب»ال») + خبره(مفرد) .

وتتجلى المقابلة قائمة بين اثنين في قوله يصف مطاردة جوية بين صقر وقطاة : (بسيط)

دُونَ السَّماء وَفَوقَ الأرضِ ، قَدْرُهُما
عِنْدَ الذّنابى ، فلا فَوْتٌ ، ولا دَرَكُ (٢)

فجعل «دون السماء» بإزاء «فوق الأرض» على التقابل لبيان الأمكنة التي احتدمت فيها المطاردة بين القانص والمقنوص . ثم بنى «الفوْت» و«الدرك» على المطابقة لإجلاء نتيجة المطاردة التي ماتزال بيضاء بين الطرفين .

ولزهير كذلك في مدح بني الورقاء : (كامل)

---

(١) ديوانه ، ب١٧ص١٩٧ . القوم : الأعداء .

(٢) ديوانه ، ب١٧ص٨٤ . قال الأعلم الشنتمري شارحا : لم يحلقا في السماء فيغيبا عن العين ولم يطيرا على الأرض ، هما بين هذين . والذنابى : الذنَب ، أي : قاربها الصقر فصار عند ذنبها . وقوله : فلا فوتٌ ولا درك ، أي : لم تفته فوتا بعيدا ولم يدركها فيصطادَها ، فهي بين الفوت والدرك ، وذلك أشد لطيرانها . (السابق) .

حُلَمـاءُ في النّادي ، إذا مـا جِـئْـتَـهُمْ
جُــهَــلاءُ ، يَوْمَ عَـجـاجَـةٍ ، وَلِقـاءِ
مَنْ سَـــالَمُوا نالَ الكَرامَـــةَ كُلَّـهــا
أوْ حــــارَبُوا أَلْوى ، مَعَ العَــشّــاءِ (١)

قابل الشاعر في البيت الأول بين الحِلم والجهل ، وبين النادي (اللين والسخاء) والعجاجة (الشدة والحزم) . تماما مثلما قابل في البيت الثاني بين السلم والحرب من جهة ، وبين الكرامة والإلواء من جهة ثانية . وتتجلى جمالية الأسلوب في ما أجراه من البيان لحال الممدوحين في السلم والحرب ؛ إذ يتجلى الحِلم والكرامة في الأولى مقابلا تماما للشدة والزوال في الثانية ، وفي ذلك ترهيب للأعداء حتى لا يتجاوزوا الخطوط الحمراء التي قد تقلب عليهم «ظهر المِجنّ» . ويأبى زهير إلا أن يتخير الألفاظ التي تخدم الدلالة والتنغيم في آن ؛ فنلفيه يحدث موازنة صوتية بديعة بتخيره ألفاظ التقابل في كل من : حُلماء = جُهلاء = فُعلاء ، و : سالَموا = حارَبوا = فاعَلوا .

وإجراء المقابلة في المدح لدى زهير على هذا الطراز مبثوث في أكثر من موضع . من ذلك قوله : (بسيط)

إِنْــسٌ إِذَا أَمِنُوا ، جِنٌّ إِذا غَـضِــبُــوا
مُــرَزَّؤُونَ ، بَهـــاليلُ ، إذا جُــهِــدُوا (٢)

أبان الشاعر عن صفتين على طرفي نقيض في الممدوحين : الإنسانية والشدة . وتَحصّل له ما ابتغى من خلال أسلوب المقابلة الذي أجراه على تركيب شَرطي بين : إِنْــسٌ إِذَا أَمِنُوا / جِنٌّ إذا غَضِبُــوا ، ترتيبا وتعقيبا . ولو اتسع البيت لحِمل ما يدل على البخل والضنّ في الآخرين لَصَنع زهير المقابلة الثالثة بما حواه المصراع الثاني من معاني السخاء والكرم في الممدوحين .

ولم يفت الشاعر الحرص على إيثار صيغ بعينها تتسع كفاية لحمل المعاني

---

(١) ديوانه ، ب٣ 4_ص ٢٠٣ . العَجاجة : الغارة ، وأصلها من الغبار الثائر في الحرب . أَلْوى : ذَبُل وذوى . والعَشّاء : الشجرة جفّت أعاليها ودَقّت أسافلها .

(٢) ب٣٠ص٢٢٨ . المرزأ : الكريم السخي يُصاب في ماله كثيرا . البهاليل : جمع بهلول ، السيد الجواد الكريم . جُهِد : أصابه القحط والجهد .

والترانيم الموسيقية ؛ إذ تتجلى لافتة النظرَ موسيقية التوازن الصوتي الحادث بين طرفي أسلوب المقابلة ، تجليها هكذا :

إِنْسٌ إذَا أَمِنُوا = جِنٌّ إذا غَضِبُوا

فَعْلُنْ إذا فعِلُوا = فَعْلُنْ إذا فَعِلُوا

مستفعلن فَعِلُن = مستفعلن فَعِلُن

وفي شعر الحطيئة تتجلى المقابلة قائمة بدورها الجمالي دلاليا وتطريبيا ، من ذلك قوله : (طويل)

تباعدتُ حتى عُيِّرا بيَ بعدما

تقربتُ حتى عُيِّرا بيَ التقربا (١)

وفي صدر البيت حذف تقديره : (تباعدتُ حتى عُيِّرا بيَ التباعدا) . وهذا الحذف اقتضاه الوزن ويمكن إحرازه من خلال بنية المصراع الثاني . وعلى ذلك تأسست المقابلة بين مكونات الصدر التركيبية وبين التي في العجز . ويؤازر المقابلة مؤازرة دلالية وموسيقية كل من الترديد المحصّل من تكرير : (عيرا بي) في صدر البيت وفي عجزه ، والتصدير في : (تقربت– التقربا) .

ومنه قوله كذلك : (طويل)

يعيشُ الندى ما عاش عمرو بن عامر

وَوَلّى الندى إن نفسُ عمروٍ تولّتِ (٢)

فجاءت : «يعيش الندى» متقابلة مع : «ولى الندى» ، وجاءت : «ما عاش عمرو» في مقابل «إن نفس عمرو تولت» . أو بصيغة أوضح : جعل العطاء بإزاء بقاء عمرو ، والمنع بإزاء موته . وفي البيت استعارة مكنية تبعية في : (يعيش الندى– ولّى الندى) تعاضدت مع المقابلة لتحصين المعنى وتقريب الصورة .

وفي مثل هذا المعنى قوله يرثي علقمة بن علاثة : (طويل)

فإنْ تَحْيَ لا أَمْلَلْ حياتي وإنْ تَمُتْ

فما في حياتي ، بعدك ، طائلُ (٣)

---

(١) ديوانه ، ب٣ص٥٢ .

(٢) ديوانه ، ب١ص٥٨ .

(٣) ديوانه ، ب٢٤ص١٥٠ .

فجاءت المقابلة مرتبطة بالشرط والجواب : حياة الشاعر مرتبطة بحياة المرثي ، وموته مرتبط بموته . فانبنت الصورة ، التي عكَسَ بها الشاعر نظرته إلى جدلية : الموت/الحياة ، على المعاني المتقابلة . تلك المعاني التي استغلها للتعبير عن موت الهالك المادي ، وموت الشاعر المعنوي إذ افتقد مصدرا من مصادر المنح والعطاء اللذَيْن بسببهما تحلو الحياة وتلين ، فلا تدعو إلى السأمة و السَمَلل .

وبما قابل فيه بشعره قوله : (كامل)

وأخَذْتَ أَطْرارَ الكلام فلم تدعْ

شَتْماً يَضُرُّ ولا مديحاً ينفعُ (١)

فقابل بين : شتما يضر ، وبين : مديحاً ينفع ، على الترتيب والتوالي . والبيت خاطب به عمر بن الخطاب لما اشترى منه أعراض الناس بثلاثة آلاف درهم . فكأنه ينبهه إلى أنه منعه من الارتزاق الذي لا يأتيه إلا بمدح يتكسب به ، أو بهجاء يتقيه الناس بالدفع والعطاء ، فعبر عن النقيضين : (الهجاء/المدح) بتركيب انبنى على الألفاظ المتناقضة ، فجاء بالأسلوب الأنسب للسياق الأنسب .

كما أجرى المقابلة باثنين إزاء اثنين في قوله أيضا : (طويل)

فَإِنَّ الشَّقِيَّ مَنْ تُعادي صُدُورُهُمْ

وَذُو الجِدِّ مَنْ لانُوا إليهِ وَمَنْ ودُّوا (٢)

حيث جاءت «الشقي» في مقابل «ذو الجد» ، و«من تعادي» في مقابل «من لانوا ومن ودوا» ترتيبا وتعقيبا . وهذه البنية الأسلوبية كشفت عن نصيب من يعادي هذه القبيلة من الشقاء والمحن ، ونصيب من يلين جانبه إليهم ويسعى إلى مودتهم من الحظوظ والنعم .

واستمد الحطيئة أسلوب المقابلة لبناء صور الهجاء المقذع ، نحو قوله يهجو أباه : (وافر)

فنعم الشيخُ أنت لدى المخازي

وبئس الشيخ أنت لدى المعالي (٣)

---

(١) ديوانه ، ب٩ص١٢٥ . أطرار الكلام : نواحيه ، الواحدة : طُرّة .

(٢) ديوانه ، ب٦ص٧٢ . أراد : ذو الجد من لانوا له . ذو الجد : ذو الحظ . لانوا : من اللين .

(٣) ديوانه ، ب٢ص١٦٨ .

فجعل «نعمَ» التي هي فعل ماض جامد لإنشاء المدح ، بإزاء «بئس» التي هي فعل ماض جامد لإنشاء الذم ، ثم جعل «المخازي» بإزاء «المعالي» . فأبان بهذه الصورة عن تلك الشخصية المتناقضة التي يتصف بها والده ، والتي هي على نقيض المعتاد والمألوف من سلوك البشر . والبيت يدخل أيضا ضمن ما يسمى «الذم بما يشبه المدح» .

ب/ مقابلة أكثر من اثنين بمثله:

وهذا ضرب نادر جدا في شعر الأوسيين ، لعل مرد ذلك تفطنهم إلى ما يتحصل من تكثيف الألفاظ المتقابلة من الكلفة والإجهاد البنائي ، وكذا الالتواء الذي يتيه به المعنى بين الألفاظ المتطابقة على وجه التقابل .

ولكن ذلك لم يمنعهم من تجريب بعض ضروب هذا الأسلوب ، وكان من بين ما ظفرت به من شعرهم قول أوس بن حجر مفاخرا بنسبه ، هاجيا أعداءه : (طويل)

فَتَحْدُرُ كُمْ عَبْسٌ إلينا وَعامرٌ وَتَرْفَعُـنا بَكْرٌ إليكمْ وَتَغْلِبُ (١)

فالمقابلة وقعت في خمس ثنائيات ضدية بناها على الترتيب والتوالي ، وأقامها على شقيْن اثنين : أحدهما للمفاخرة ، والآخر للقدح والهجاء .

وقول كعب بن زهير : (بسيط)

قَـدْ يُعْـوِزُ الحـازمُ المحمـودُ نِيَّـتُـهُ
بَعْدَ الثَّراء ، ويُثْري العاجِزُ الحَمِقُ (٢)

فقابل بين : « يُعْوِزُ الحازِمُ المحمودُ» وبين : «يُثْري العاجِزُ الحَمِقُ» على التوالي والترتيب ؛ إبانةً عن سخرية الحياة وتقلبات أيامها ، بحيث تُداول الفقر والغنى بين الناس ـ في مفارقة غريبة ـ دون أخذها بعين الاعتبار عياري الحزم والعجْز . وفي البيت جناس اشتقاقي آزر البنية الدلالية والإيقاعية في لفظي : «الثراء» و«يثري» . وموازنة صوتية حادثة بين : «يعوز الحازم» و«يثري العاجز» . وكل ذلك أسهم في تزكية

---

(١) ديوانه ، ب١٧ص٨ .

(٢) ديوانه ، ٢٢٨ .

سمات الجمال الفني الذي يؤثث بنية البيت في كليته .

وشبيه ذلك من شعر كعب قوله أيضا : (وافر)

وَرُحْنا غـــانـمينَ بما أَرَدْنــا

وَراحــوا نادمينَ على الخِــلافِ (1)

والمقابلة بادية بين مصراعي البيت على التوالي والترتيب : فـ «رحنا» بإزاء «راحوا» ، و «غانمين» بإزاء «نادمين» ، و «بما أردنا» الدالة على الإسلام بإزاء «على الخلاف» الدالة على الشرك . وهي مقابلة جعل بها الشاعر المصراع الأول من البيت غنيمة له ولأصحابه ، والمصراعَ الثاني ندامة للمشركين . والتغذية الإيقاعية المتفجرة من الجناس في : «غانمين/ نادمين» ، ومن الترديد في : «رحنا/ راحوا» ألهبت حرارة الكلام وأكسبته قوة تطريبية لا تقل عن قوته الدلالية في شيء .

وقول الحطيئة : (مجزوء الكامل المرفل)

وَبَرَزَ النُّجُبُ الجــيــادُ

وَبَلَّدَ الكُذُبُ المَحــامِــرْ (2)

والثنائيات التي انبنت عليها المقابلة هي :

برَزَ / كذَّبَ

النُّجب / الكُذُب

الجياد / المحامر

وكذا قوله في المدح : (طويل)

---

(1) ديوانه ، 246 . غانمين : أي كسبوا من محاربتهم الأجر ورجعوا بالإسلام ، ونادمين : العكس . الخلاف : خلاف الإسلام .

(2) ديوانه ، ب19ص92 . برز : سبق . النجب : الكرام . بلد : تباطأ . الكذُب : البطاء التي لا تصدق . المحامر : ليس من الخيول الأصيلة ، فيه إقراف . والبيت في شرح ابن السكيت والسجستاني والسكري مدور هكذا :

(وَبَــرَزَ النُّجُــبُ الجيــا دُ ، وَبَلَّــدَ الكُــذُبُ المَحامِرْ)

(تح/نعمان أمين طه . مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، ص167 .)

وَأَنْتَ امْـرُؤٌ مَنْ تَرِمْ تَهْـدِمْ صَـفَـاتَهُ
وَيَرِمْ فَـلاَ يَهـدِمْ صَـفَـاتَكَ مُـرْتَدِي (١)

والمقابلة ثابت بنيانها بين: «تَرِمْ تَهْدِمْ صَفَاتَهُ» و«وَيَرِمْ فلا يَهدِمْ صَفَاتَكَ» على الترتيب والتعقيب. والإضافة الدلالية التصويرية التي أجرتها الاستعارة المكنية التبعية في قوله: «ترم/ يرم» و«تهدم/ يهدم» لا يخفى جمالها على أحد.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول: إن أسلوب المقابلة من الأساليب البلاغية الجميلة التي تجمع إلى جانب تغذية الدلالة تطعيمَ البنى الإيقاعية للكلام، وبخاصة من حيث توليد تراكيب لغوية متوازنة صوتيا. ذلك التوازن الصوتي الذي يخلق بين بنيات التركيب التقابلي انسجاما واتساقا يمنح الكلام وحدة معنوية واستقلالية دلالية، تكفي لإبلاغ المراد مختالا بين ترانيم الموسيقية وتقاسيم الطروب.

وقد اتكأ شعراء المدرسة الأوسية لإبداع المعاني الطريفة المقنعة المؤثرة على فن المقابلة، وهو فن قليل الورود في أشعارهم موسوم بسمة الطبع وعفو الخاطر. والقلة طبعت كل الأساليب التي قاربناها في هذه الدراسة لدى شعراء المدرسة الأوسية عدا التشبيه. والندرة محمودة في كل باب إذ الاعتدال مستحسن دائما والغلو والإفراط مذموم مُتكلَّف. أما رأيت ابن المعتز يتحدث عن أساليب البديع في شعر المتقدمين ويقول: «وإنما كان الشاعر يقول البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا»(٢).

وإذا ما استعمل الأوسيون أسلوب المقابلة في موضع من شعرهم وهم يمدحون أو يهجون أو يفاخرون؛ وجدتَ صورة المعاني مع حضوره غيرَها إن غُيِّب، وتطريب الألفاظ مع وجوده سواها إن أُبعد. وأما إن وَرَدَ مَحُوطاً بأساليب بلاغية أخرى مؤازِراً بها؛ فتلك غاية الحسن والجمال، ونهاية التعجب والكمال.

---

(١) ديوانه، ب٤٢ص٧٠. تهدم صَفَاته: أي تهدم بنيانه. والمرتدي: مهاجم مسلح.

(٢) كتاب البديع، ١.

الفصل الثالث

أساليب عقلية أجاد فيها الأوسيون

لـمّا نفى عبد الله بن المعتز عن المحدثين سبقَهم إلى فنون البديع ، وأثبت -في المقابل- وجوده في شعر المتقدمين ، وفي القرآن والحديث واللغة وكلام الأعراب . . فإن ذلك يعني أنه استقرأ شعر الأقدمين وفحصه وتفحّصه وأنعم فيه النظر وأدامه ، وربما أحصى وعدّد . وكل هذا يجعلنا نتثبت من حقيقة مُفادها أن الأقدمين تمكنوا من استعلام أسرار الجمال وأوجه تحقيقه في الشعر ، فأعملوا جهدهم لإبداع تراث شعري يرقى إلى أعلى درجات الأدبية والذوق الفني ، وكانت أساليب البلاغة من بين الفنون الجمالية التي طعّموا بها إنتاجهم الأدبي عن قصد أو عن غير قصد .

ولذلك ألفينا الشعر القديم يتضمن كل فنون البلاغة التي أغرق منها المحدثون فيما بعد وأحصاها البلاغيون لاحقاً ، وليس الفرق في الاستعمال الأسلوبي لتلك الفنون بين القدماء والمحدثين إلا في الندرة والإفراط ضمن ما يمكن أن نسميه «المعيار الكمي» . فالبديع مثلا وجدناه لدى المحدثين قد «كثر في أشعارهم فعُرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأَعْرَبَ عنه ودلّ عليه . ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه ، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض ، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»[1] ، ووجدناه لدى الأقدمين قد قلّ وندر ، «وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع ، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا ، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل»[2] .

وعلى هذا الأساس ألفينا الأساليب البلاغية لدى شعراء المدرسة الأوسية لا تخرج عن هذا الحكم الذي أصدره ابن المعتز ، والذي يقوم على الندرة والقلة التي تجلب معها الحسن والحظوة ؛ اللهم بعض الاستثناءات التي شهدناها ولاسيما مع الحطيئة ، والتي بدا أنه قصد إليها قصدا مع ما فرضه عليه مذهب الصنعة والتثقيف

---

(١) كتاب البديع ، ١ .

(٢) نفسه .

من قيود لا تمتّ للعفوية بصلة . ولكنها فنون مَحوطة بالفنية ، ومسيَّجة بأسوار الجمال واللطافة .

وقد آثرنا تسليط الضوء على بعض الأساليب الجمالية التي وجدناها تلمع هنا وهناك في شعرهم ، وتمنح الكلام زينة معنوية ولطافة موسيقية . ولا نعني بذلك نفي هذه الخصيصات عن الأساليب الأخرى التي لا يتسع المجال للحديث عنها جميعها ؛ بل إننا تَخَيَّرْنا هذه لأنها ترتبط بالعقل والمعرفة ، وهذا الضرب من الفنون نريد أن نتأمله لنرى كيفية مقاربة الأوسيين لأساليب «البلاغة العقلية» في نفس الوقت . وكبار شعراء المدرسة الأوسية شعراء عقل : فبشامة مستشار قومه وصاحب الرأي فيهم ، وزهير داعية السلام وحكيم العرب وقاضيهم الذي قيل عنه إنه كان يصدر أحكامه شعرا . ولذلك شاعت فنون جمالية تتأسس على نوع من التعقل والحكمة وشيء من التفلسف والتكلم ، وأهم تلك الأساليب : المذهب الكلامي ، وصحة التقسيم ، وتجاهل العارف .

أولا- جمالية أسلوب المذهب الكلامي

المذهب الكلامي خامس الفنون التي بنى عليها عبد الله بن المعتز كتاب البديع ، واعترف أن التسمية تعود إلى الجاحظ ، كما اعترف بخلوّ القرآن منه فقال : «الباب الخامس من البديع وهو مذهب سماه عمرو الجاحظ : المذهب الكلامي . وهذا باب ما أعلم أني وجدت في القرآن منه شيئا ، وهو ينسب إلى التكلف تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا»[(1)] .

ولم يحُدّ ابن المعتز هذا الفن بحد ، وإنما أكد فقط أنه فن يتأتى لمنشئه بالكلفة والإجهاد ، ولكن المتأخرين استطاعوا أن يحصروه بتعريف دقيق ، نحو قولهم : «المذهب الكلامي عبارة عن احتجاج المتكلم على المعنى المقصود بحجة عقلية تقطع المعاند له فيه ؛ لأنه مأخوذ من علم الكلام الذي هو عبارة عن إثبات أصول الدين

---

(١) السابق ، ٥٣ . لم أجد البتة هذه التسمية في ما تركه الجاحظ من تراث مكتوب ، فلعلها في بعض ما افتقدناه من أثره . ولكن للمذهب العقلي المبني على إيراد الحجج والتماس العلل قصد الإقناع والمحاجة حاضر في تصانيفه . راجع : كتاب الحيوان ، ٢/١١٥ . البيان والتبيين ، ١/١٨٦- ٤/٤٧ . وينظر كتابنا : البديع ومتعة القراءة الجمالية ، ٤٤- ٤٥ .

بالبراهين العقلية»[1] ، ونحو قولهم : «المذهب الكلامي هو أن يورد المتكلم حجة لما يدعيه على طريق أهل الكلام»[2] . كما أن البلاغيين ردوا على ابن المعتز أطروحته التي ينفي فيها هذا الفن عن القرآن ، وأثبتوا بالبراهين أن الله سبحانه وتعالى حاجَّ بعض الأقوام وأقنعهم بالدليل والبرهان فأفحمهم وأسكتهم ، وأوردوا أمثلة كثيرة من القرآن لهذا الأسلوب[3] .

وللمذهب الكلامي تسميات أخرى منها الاحتجاج النظري ، وإلجام الخصم بالحجة ، «والاحتجاج النظري لون من ألوان الكلام ، وسمّته هذا الاسم جماعة منهم أبو حيان الأندلسي وابن قيم الجوزية وابن النقيب ، وسماه الزركشي : إلجام الخصم بالحجة»[4] ، وسماه آخرون : المذهب المنطقي ، والقياس المنطقي[5] .

نخلص مما سبق إلى القول إن المذهب الكلامي طريقة تواصلية إقناعية تقوم على تهييء أسباب الإفحام بالحجة الدامغة والمنطق السليم . وهو خطاب من العقل إلى العقل ، مجرد عن العاطفة موصول بالتكلف والإجهاد . وكأنه ضرب من ضروب المناظرة والجدل .

وإذ يرتبط هذا الفن بالكلام والتفلسف ، حتى إن ابن رشيق نعته بأنه «مذهب كلامي فلسفي»[6] ؛ فإنه في الشعر القديم نادر قليل لأن العرب لم تكن حينها على إلمام بالفلسفة والمنطق اللذّين انتعشا مع عصر الترجمة والانفتاح الثقافي . يقول الدكتور محمد الواسطي : «وقد جاء أسلوب المذهب الكلامي في إبداع الأقدمين عفوا قليلا قبل ترجمة المنطق ، ويوم تفتحت الثقافة العربية على غيرها من الثقافات

---

(١) تحرير التحبير ، ١١٩ .

(٢) الإيضاح ، ٣٤١ .

(٣) ينظر على سبيل المثال : تحرير التحبير ، ١١٩-١٢٠-١٢١ . والإيضاح ، ٣٤١-٣٤٢ .

(٤) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ٣٧ . (وتسمية أبي حيان في : البحر المحيط ، ٨٩/٣- ٣٠٥/٥- ٣٥٠/٥ . وابن قيم في : الفوائد ، ١٣٦ . وابن النقيب في : شرح عقود الجمان ، ١٢٣ . والزركشي في : حلية اللب ، ١٢٤) . الإحالات منقولة عن : معجم المصطلحات البلاغية . . . ، ٣٧ .

(٥) مجلة فصول ، مج٦ – ع١- س١٩٨٥م – ص٩٥ ، نقلا عن : ظاهرة البديع . . . ، ٢٣٨ .

(٦) العمدة ، ٦٩٥/٢ . (تح/د قرقزان) .

في العصر العباسي انتشر هذا اللون»[1] .

ولذلك لم نظفر في شعر الأوسيين من هذا الأسلوب إلا بالأبيات القليلة ، ولئن نُسب هذا الفن إلى التكلف فأمارات هذا الإجهاد ليس لها كبير تأثير في تلك الأبيات ، إذ هي في أساسها ليست عدا تعليل موقف أو توضيح ملتَبَس .

ومن أشعار الأوسيين التي تظهر عليها سمات الاستدلال وسوْق العلل قصد إقناع المخاطَب وثنيه عن أمر كان عليه ، قول أوس بن حجر : (طويل)

يا راكبـاً إمّـا عَـرَضْتَ فَـبَلِّغَنْ
يزيدَ بنَ عـبـد الله مـا أنا قـائِلُ

بِـسَآيـةِ أنّـي لـمْ أخُـنْـكَ وأنّـهُ
سوى الحقّ ، مهما ينطِق الناسُ باطلُ

فـقـومُكَ لا تجـهلْ عليـهم ولا تكنْ
لهمْ هَرِشـاً تغـتـابُهُمْ وتُـقـاتلُ

ومـا ينهضُ البـازي بغـيـر جناحـه
ولا يحـملُ الماشين إلا الحـواملُ

ولا سـابقٌ إلا بسـاق سليـمـة
ولا باطشٌ مـا لمْ تُعِنهُ الأنـاملُ

إذا أنتَ لـمْ تُعـرضْ عنِ الجـهلِ والخَنا
أصَبْتَ حليـمـا أو أصابكَ جـاهلُ [2]

يمكن توضيح البنية التركيبية لفن المحاجّة أو المذهب الكلامي عبر هذه المقاربة :

- المتكلم/ المقنِـع : هو الشاعر .
- المخاطَب/ المستهدف بالإقناع : هو يزيد بن عبد الله .
- موضوع الإقناع : ترك اغتياب ومقاتلة أفراد قبيلته ، مع التقرب إليهم ومعاملتهم بالحِلم والودّ .
- المقدمات : الشاعر يُذَكِّرُ مُخاطَبَه بأنه لم يخُنه يوما (إشارة إلى أنه مصدر ثقة ،

---

(1) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، ٢٣٩ .

(2) القصيدة ٣٨ص٩٩ . والهرِشُ : المائق الجافي .

فهو يهيئه لقَبول الخطاب)- كلام الناس كله باطل إلا ما دلّ على حقّ (يهيئه للإعراض عن أقوال غيره من الناس) .

- البراهين والعلل التي لا تقبل الجدل : البازي لا ينهض بغير جناحه! (أمر لا شك فيه)- الماشون لا يحملهم إلا الحوامل «باعتبار ما كان» (يظهر هنا التكلّم والتفلسف والمنطق)- لا سبقَ بدون سيقان سليمة ولا بَطشَ بدون أنامل مساعدة (هذا مما لا يختلف فيه اثنان) .

- حجة إضافية دامغة : إن لم يعرض المرء عن الجهل والمفاسد ؛ آذى عاقلا لا يستحق الأذى ، أو آذاه هو جاهلٌ لا يميز الصواب من الخطإ .

- الحاصل : ضرورة إحسانِ المخاطَب إلى قومه ، والتوقف عن الإساءة إليهم .

أو كأننا بأوس بن حجر يعلل -على طريقة أهل الاحتجاج- بهذه القرائن قائلا :

- بما أن البازي لا يطير بغير جناحيه ،
- وبما أن الماشي لا يمشي إلا بعد حمل ،
- وبما أن العدّاء لا يسبق بغير رجلين سليمتين ،
- وبما أن اليد لا تستتب الأمن إلا بأصابع تساعدها ؛

= فإنك لن تصل شيئا من مجد أو عز بغير قومك يؤازرونك عند الحاجة .

إذاً ، من خلال هذه الرؤية المنظّمة المرتّبة ترتيبا ينطلق من المقدمات ، فالبراهين والحجج ، وصولا إلى النتائج ؛ تتبين الوظيفة الإقناعية التأثيرية التي يتميز بها المذهب الكلامي في الخطاب .

ونرى أن جنوح أوس للمذهب الكلامي دافعه هو المقام وسياق القول ، وهو مقام استدعى مخاطبة العقل بالعقل ابتغاء الإلجام والإفحام ، وهذا المسلك تطلّبَ من الشاعر بناء الكلام على مقدمات هي بمثابة مسلمات تتعالى عن الجدل . وهي مسلمات حسية في قالب عقلي تأملي لا يملك المخاطَب ردَّها .

ومن ثمــة نجــد أن أسلوب المذهب الكلامي هو لون من ألوان الكلام يقطع ادعاءات الخصم ويبطلها ، ويوجب ادعاءات المتكلم ويؤكدها . وهو أسلوب بلاغي يضفي على الإبداع لمسة جمالية مصدرها فنيات الإقناع والإمتاع التي يتضمنها الكلام ، في سياق خطي منسجم متناسق يبدأ بالمقدمات ، ويقوّيها بالأدلة القاطعة ، وينتهي إلى نتائج يقينية لا تقبل الشك .

ومنه في شعر زهير قوله : (طويل)

وهلْ يُنبِتُ الخَطِّيَّ إلاّ وَشيجُه
وتُغرَسُ ، إلا في مَنابتِها ، النّخْلُ ؟[1]

وهذا كلام لا يدع حجة لمن يدّعي خلافه : إذ لا يُنبتُ القناة إلا القناة ، أو لنقل : لا يُنبت الشيء إلا جنسه . ولا تُغرس النخل إلا بحيث تنبت وتصلُح . وهذا التعليل ساقه ليفحم من يخالف قوله في بيت قبل هذا ، يمدح فيه سنان بن أبي حارثة : (طويل)

فما يَكُ منْ خيرٍ أَتَوْهُ فإنّما
تَوارثَهُ آباءُ آبائهم قَبْلُ .

فأثبتَ أن الكرامَ لا يُولدون إلا في موضع كريم ، بعلة أن الأشياء لا يُنبتها إلا جنسها . فاستدلّ بما لا يدعُ مجالا للشك ، على مذهب أهل التكلم وفِرَقِ الجدل .

ولما وجدنا عبد الله بنَ المعتز يسوق للمذهب الكلامي شواهد من قبيل قولِ أبي نواس : (خفيف)

إنّ هذا يَرى ولا رأيَ للأحـ
ـمق أنّي أعدّه إنسانا
ذاك في الظنّ عنده وهْو عندي
كالذي لم يكن وإن كانا

وقولِ أبي تمام : (كامل)

المجد لا يرْضى بأنْ تَرضى بأنْ
يرضى المؤمّلُ منكَ إلا بالرضى

وقولِ أحمد بن يوسف وقد كتب إلى إسحاق بن إبراهيم الموصلي : (عندي مَن أنا عنده وحُجّتُنا عليكَ إعلامنا ذلك إياك والسلام) ؛ تبين لنا أن من وجوه المذهب الكلامي في الأصل البلاغي إخراجَ الكلام مُخرجَ التوعّر والالتواء ، والجنوح به ناحية الألغاز والأحاجي ، وكأن القائل يستحث المدارك العقلية للمتلقي ويستفزها لتستجمع قواها فتستعلمَ المراد من الكلام .

---

(1) ديوانه ، ب٤١ ص٤٤ . الخطي : الرمح ، نسبه إلى الخط وهي جزيرة بالبحرين تُرفأ إليها سفن الرماح . والوشيج : القنا الملتف في منبته .

ومن هذا الضرب عند شعراء المدرسة الأوسية قول أوس بن حجر ينسبُ ناقته : (بسيط)

حــرْفٌ أخــوها أبوها منْ مُــهـَــجَّنَةٍ
وعــمُّــهـا خــالُهـا وَجْناءُ مِـشْـشيـرُ [(١)]

قال الأزهري : «هذه ناقة ضربها أبوها ليس أخوها ، فجاءت بذكر . ثم ضربها ثانية فجاءت بذكر آخر . فالولدان ابناها لأنهما ولدا منها . وهما أخواها أيضا لأبيهما لأنهما وُلْدُ أبيها . ثم ضرب أحد الأخوين الأم فجاءت الأم بهذه الناقة وهي الحرف . فأبوها أخوها لأمها لأنه وُلد من أمها . والأخ الآخر- الذي لم يَضرب- عمُّها لأنه أخو أبيها . وهو خالها لأنه أخو أمها من أبيها وأبوها نزا على أمه . . .»[(٢)] .

وهذا البيت سرقه كعب من أوس وضمّنه اعتذاريته «بانت سعاد» ، وليس فيه من تبديل عدا «قوداء شمليل» موضع «وجناء مشثير» ، وللسكري في شرحه تخريج آخر[(٣)] .

فنحن أمام شعر أخرجه أصحابه على هيئة أهل الكلام والجدل ، فمعانيه متخفية خلف حُجُبٍ لا يفتضّها إلا القادرين على فكّ الألغاز وحلّ الأحاجي .

ومثل هذا عند زهير - فأحسنَ ولم يُغالِ ويغرق- : (طويل)

وأعْلَمُ علمَ اليــــومِ والأمسِ قــبـلَهُ
ولكنّني عَنْ علمِ مـا في غـدٍ عَمِ [(٤)]

فأثبت علمه بالماضي والمعيش ، وأنكرَ علمه بالآتي إذْ هو في حكم الغيب . وهذا كلام لا يناقضه إلا جاهل . ولو عُرِضَ على الفلاسفة وأهل الكلام لتلقّوه بالإكبار ، وتَعَلّلوا عن معارضته وعن ردِّه بالاعتذار .

ومن هذا الضرب من المذهب الكلامي الذي يُغرق فيه القائل من تكرير بعض الألفاظ للتوعر والتلاعب اللفظي ، قول الحطيئة : (طويل)

---

(١) ديوانه ، ب١٢ص٤١ . المهجنة : الناقة أول ما تحمل ، أي أنها ولدت لهذه المهجنة . مشثير : بطرة مرحة .

(٢) نقلا عن الهامش ١٢ ص٤١ ، من ديوان أوس .

(٣) ينظر ديوان كعب ، ١١ .

(٤) ديوانه ، ب٤٩ص٢٥ .

يعيشُ الندى ما عاشَ عمرو بنُ عامرٍ
وولّى الندى إنْ نفسُ عمرو تَولّتِ
حليفُ الندى لّما تولّى خلا الندى
فماتت عطايا المُكْثرين وَقَلّتِ
تَوارى الندى لّما توارتْ عظامُهُ
فأَعْظِمْ بها في المعتفين وَجَلّتِ [1]

فالمذهب الكلامي في هذا المقطع يتجلى في تأسس معانيه على القاعدة والاستنتاج هكذا :

القاعدة	الاستنتاج
ما عاش عمرو بن عامر	يعيش الندى
إنْ نفس عمرو ذهبت	يذهب الندى والكرم

والحطيئة قَوّى هذه المعادلة المنطقية (باعتقاده) بالتكرير الذي أجراه على لفظ «الندى» (٥مرات) ، وعلى الألفاظ الكثيرة الدالة على الانتهاء : ولّى- تولّت- تولّى- خلا- ماتت- قَلّت- توارى- توارتْ . وهذا التلاعب اللفظي الذي ينطلق ثلاثة منه من الجذع «ولى» ، واثنان منه من الجذع «وري» ، جعلَ الكلام ضمن المذهب الكلامي القائم على الخدع اللفظية التي تفرض على عقل المتلقي التنبه والتركيز درءاً لانفلات المعنى وسوء التأويل .

وهكذا نجد الأوسيين يخاطبون العقل بالعقل أحيانا ، معتمدين على القرائن والأدلة الدامغة التي تعضّدُ رأيهم وتقوّيه ، وتفحم آراء المعارضين -في المقابل- وتدفعها ، وهي طريقة آتت أكلها من خلال التأثير الذي أجرته في المخاطَب ، والذي ألفيناه مستسلما طائعا في نهاية المطاف ، لا يعترض ولا يرفض .

كما رأينا محدودية هذا الفن البديعي في شعر الأوسيين ، إذ لم نظفر بشواهده إلا في ما ندر ، ولم يستند إليه هؤلاء الشعراء إلا عند اقتضاء السياق وحاجة المقام ، فلم يجيئوا به إلا لِرَدِّ أمرٍ ليس على وجه حق ، أو لإفحام مُدَّعٍ قد يخالف رأيهم ، أو

---

(١) ديوانه ، ب١-٢-٣ص٥٨ . الندى : الكرم . حليف الندى : أي لا يفارقه . والمعتقين : السُّؤّال . وجلت : عظُمت .

لاستحثاث عقلٍ على التدبر والتركيز لفهم معنى على الوجه الصحيح[١] .

وإن جاء المذهب الكلامي على هذا الوجه ولهذه الغايات فهو محمود في الشعر ، ولئن جاء بخلاف ذلك فلا حاجة لأنْ يلتفت إليه شاعر أو ناثر . ولذلك أجدني أوافق أستاذي الدكتور محمد الواسطي إذ قال : «وعندي أن المذهب الكلامي موطنه الأصل هو الخطابة والمناظرة والنثر عامة ، أما في الشعر فإنه يحسن فيه إذا جاء قليلا واقتضاه الموقف»[٢] ، وفي هذا الكلام ما يقوي آراء النقاد التي تبنيناها في جملة مواضع من هذا الكتاب ، والتي تجعل من الندرة والقلة معيارا جماليا ما كان ليكون مع الغلو والكُلفة .

ثانيا- جمالية أسلوب صحة التقسيم

يعود إلى الجاحظ فضل سبق الحديث عن هذا الفن[٣] ، وهو فن يقوم على مهارة المبدع في تقسيم الأشياء تقسيما وافيا لا يدع منه شيئا .

جعله قدامة أول مباحث المعاني وعرّفه قائلا : «أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ، ولا يغادر قسما منها»[٤] .

وقال أبو هلال العسكري : «التقسيم الصحيح أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه»[٥] .

وللأوسيين في هذا الفن يدٌ طُولى ، ويكفيهم أن من البلاغيين من يعزو إليهم السبق إلى هذا الأسلوب . قال ابن أبي الإصبع : «وأحسب أن أول من نطق بصحة التقسيم زهير حيث قال :(طويل)

وأعْلَمُ مــا في اليــوم والأمسِ قــبلَهُ

ولكنّني عنْ عِلمِ ما في غدٍ عَمِي»[٦] .

---

(١) يمكن مراجعة تحليلنا لنموذج من أسلوب المذهب الكلامي من شعر بشامة بن الغدير ضمن كتابنا : البديع ومتعة القراءة الجمالية ، ٤٦-٤٧ .

(٢) ظاهرة البديع . . . ، ٢٤٢ .

(٣) البيان والتبيين ، ١/٢٤٠ . كتاب الحيوان ، ٣/٤٦ .

(٤) نقد الشعر ، ١٣١ .

(٥) كتاب الصناعتين ، ٣٧٥ .

(٦) تحرير التحبير ، ١٧٩ .

فليس من أقسام الزمن غير الماضي والحاضر والآتي ، وليس من جنس علم المرء غير أن يعلم أو لا يعلم .

ومما قسّم فيه الأوسيون فأصابوا قولَ بشامة بن الغدير يصف حركات ناقته : (متقارب)

ب٢٠- إذا أقْبَلَتْ قُلْتَ مَذْعورةٌ
مِنَ الرُّمْدِ تَلْحَقُ هَيْقاً ذَمُولا

ب٢١- وإنْ أدْبَرَتْ قُلْتَ مَشْحونَةٌ
أَطاعَ لها الريحُ قِلْعاً جَفُولا

ب٢٢- وإنْ أعْرَضَتْ راءَ فيها البَصيـ
ـرُ ما لا يُكَلِّفُهُ أنْ يَفيلا (١)

والحركة ليست غير إقبال أو إدبار أو إعراض ، فصحَّ التقسيم بذلك . وأداه بواسطة أداتي الشرط : إذا - إنْ ، فأحسنَ وأجاد .

ومن صحة التقسيم قول أوس يصف سرعة ناقته وقد اعترضت طريقها نعامة : (طويل)

وتَبْري لهُ زَعْراءُ أَمّا انتهارُها
فَفَوْتٌ ، وأمّا حينَ يَعْيى فَتَلْحَقُ (٢)

فليس في العدو غير أن تسبق أو تلحق ، وليس في الطاقة غير تحمّل أو عياء .

وأجود تقسيمات الأوسيين على الجملة قول زهير يهجو آل حصن : (وافر)

ب٣٦- فإنْ قالوا : النساءُ ، مُخَبَّآت
فَحُقٌّ ، لكلِّ مُحْصَنَةٍ ، هِداءُ

ب٣٧- وإمّا أنْ يقولَ بنو مَصاد :
إليكُمْ ، إننا قَومٌ ، بِراءُ

---

(١) المورد ، ٢٢٣ . والمفضليات ، ٥٨ . ب٢٠ : الرُّمْد : النعام ، والهيق : ذكرها . الذمول : المسرع . ب٢١ : المشحونة : المملوءة ، شبهها بالسفينة . أطاع : بمعنى جعله يطيع . القلع : الشراع . الجفول : التي تجفل فتسرع . (٢٢) راء : رأى . يفيل : يخطئ رأيه ، أي : إذا رُئيت هذه الناقة لم يخطئ البصير في نجابتها .

(٢) ديوانه ، ب٧ص٧٨ . وتبري : تتعرض . والزعراء : النعامة .

ب٣٨- وإمـا أنْ يقـولوا : قـدْ وَفَـيْنا
بِذِمَّـتنا ، فَـعـادَتُنا الوفـاءُ
ب٣٩- وإمّـا أنْ يَقـولوا : قـدْ أَبَيْنا
فَـشَـرُّ مَـواطِنِ الحَـسَبِ الإباءُ
ب٤٠- فـإنَّ الحقَّ مَـقْطَعُـهُ ثَلاثٌ :
يَمينٌ ، أَوْ نفـارٌ ، أَوْ جَـلاءُ
ب٤١- فـذلكُمْ مَـقـاطِعُ كُلِّ حَقٍّ
ثَلاثٌ ، كُلُّهُنَّ لَكُمْ شِـفـاءُ (١)

فنرى زهيرا قد فصّل أحوال الناس في أمور المنازعات فجعلهم أقساما : نساءٌ لا يوفون ، أو أبرياء ، أو أوفياء ، أو ممتنعين إباء . ثم أَجْمل ما فَصّل فجعل الحق على ثلاثة أوجه لا رابع لها : يمين ، أو مقاضاة عند ذوي الرأي ، أو انكشاف للأمر بحجة واضحة يُقضى بها دون خصام أو يمين . وهي أقسام مستوفاة إن استزدت عليها لم تفلح المُنية ، وإن انتقصت منها لم تكتمل البُغية .

وكان عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، من حسن ما قَسّم زهير وأصاب ، يعجب لهذه الأبيات ويرددها ، ويعجب لمعرفة زهير الحقوق ومفاصلها . ومصادر الأدب تناقلت هذا المقطع وذكرت وجوه الإعجاب بالتقسيم الصحيح الحاصل فيه(٢) .

---

(١) ديوانه ، ١٣٦-١٣٧-١٣٨ . ب٣٦ : فإن قالوا : النساء : أي إنْ قال بنو حصن نحن النساء اللواتي يختبئن في الخدور وفي الحجال ؛ فينبغي تزويجهن إلى الرجال . والهداء : زفاف العروس . والمحصنة : ذات الزوج . يريد : إن كان بنو حصن رجالا فسيوفون بعهدهم ، وإن كانوا نساء فمن شيم النساء الغدر ، ولا يصلحن إلا للتخبئة والنكاح . ب٣٧ : بنو مصاد : من بني حصن . براء : بُرآء . ب٣٨ : قد وفينا : أي نفي بما عندنا . ب٣٩ : الإباء : المنع ، وقد أبينا : أي امتنعنا عن إطلاق الأسرى ، وكان «يسار» راعي زهير مأسورا لديهم . ب٤٠ : النفار : التنافر إلى رجل حاكم للبث في النازلة . والجلاء : انكشاف الأمر دون نفار أو يمين .

(٢) البيان والتبيين ، ٢٤٠/١ . وكتاب الحيوان ، ٤٧٥/٣ ، وفيه يقول الجاحظ : «فَتَفَهَّمْ هذه الأقسام الثلاثة كيف فصّلها هذا الأعرابي» . والشعر والشعراء ، ١٤٠/١ ، و : ١٤٩/١ . والعقد الفريد (تح/ د .عبد المجيد الرحيني) ، ١٣١/٦ ، وفيه يقول : «وإنما أراد : مقطع الحقوق يمين أو حكومة أو بينة» . والعمدة (تح/ محي الدين عبد الحميد) ، ٥٥/١-٥٦ ، قال ابن رشيق : «وهذه =

وجنوح زهير للتصدير في البيتين الرابع والخامس : (وفينا–الوفاء . أبينا–الإباء) ، مع تكرير عبارة : (إما أن يقولوا) وهو بصدد بناء الأقسام البناء الصحيح ؛ مزيةٌ في منح الكلام جمالية دلالية ونغمية استطابتها الأفهام واستلذتها الآذان في آن .

ومن صحة أسلوب التقسيم قول زهير يمدح شجاعة هرِم وبسالته في الحروب : (بسيط)

يَطْعَنُهُم ، ما ارتَمَوا ، حتَّى إذا اطَّعَنُوا
ضارَبَ ، حتَّى إذا ما ضاربَ اعْتَنَقا[1]

يقول : إذا ارتمى الناس في الحرب بالنبل دخل هرمٌ تحت النبال فجعل يُطاعنهم . فإذا تطاعنوا ضارب بالسيف . فإذا تضاربوا بالسيوف اعتنق قرنه والتزمه . وهو يصف زيادته عليهم ، في كل حال ، من أحوال الحرب .

وهذا التقسيم من أصح وأحسن ما جاء في وصف أحوال ووسائل العراك ، وفي استبدال الخطة بأخرى أنسب وأضمن للنصر .

وقد أنشد ابن قتيبة البيت ثم علق عليه قائلا : «فجمع في بيت واحد صنوف القتال»[2] .

وأنشده عبد العزيز الجرجاني ثم قال : «فقسّم البيت على أحوال الحرب ومراتب اللقاء ، ثم ألحق بكل قسم ما يليه في المعنى الذي قصده من تفضيل الممدوح ، فصار موصولا به ، مقرونا إليه»[3] .

وذكره ابن سنان فعلّق بالقول : «أما الصحة في التقسيم فأن تكون الأقسام المذكورة لم يخلَّ بشيء منها ولا تكررت ولا دخل بعضها تحت بعض(. . .) ومن ذلك قول زهير : يطعنهم . . .]البيت [وهذا تقسيم صحيح»[4] .

= الثلاث على الحقيقة هي مقاطع الحق كما قال ، على أنه جاهلي ، وقد وكّدها الإسلام» . والصناعتين ، ٣٧٦ ، قال العسكري : «وكان عمر رضي الله عنه يتعجب من صحة هذه القسمة . . ويقول : لو أدركت زهيرا لوليته القضاء لمعرفته» .

(١) ديوانه ، ب٣١ص٧٧ .

(٢) الشعر والشعراء ، ١٤٩/١ .

(٣) الوساطة ، ٤٦–٤٧ .

(٤) سر الفصاحة ، ٢٣٥–٢٣٦ .

وكرر الخطيب التبريزي ما قاله عبد العزيز الجرجاني[1] .

وقد اغتنت موسيقية البيت من خلال الترديد المكثف الذي لحق ألفاظه ، والذي يتبدّى جليا في : (يطعنهم- اطّعنوا) (حتى إذا- حتى إذا) (ضاربَ- ضاربَ) (ما- ما) . قال ابن أبي الإصبع متحدثا عن هذا البيت : «والبيت مع كونه من شواهد الترديد المحبوك ، فإنه يصلح أن يكون من شواهد صحة التقسيم ، لأنه استوفى فيه أقسام حالات المحارب ، وإن جاءت صحة التقسيم مدمجة في الترديد»[2] .

ومن تقسيمات الحطيئة قوله متحدثا عمّا يؤول إليه حال الإنسان بعد ذهاب الشباب : (وافر)

فَمِنْهَا أَنْ يُقَادَ بِهِ بَعِيرٌ
ذَلُولٌ حِينَ يَهْتَرِشُ الضِّرَاءُ
وَمِنْهَا أَنْ يَنُوءَ عَلَى يَدَيْهِ
وَيَظْهَرَ فِي تَرَاقِيهِ انْحِنَاءُ[3]

فليس للإنسان إذا شاخ – وقتذاك- غير أن يُحملَ على بعير ذَلول لا ينفر من الكلاب الضارية ، فيُترك هائما حتى يقضي نحبه . أو يُبْقى عليه يُصارعُ ضعفه حتى يأتيه أجله . قال الأصمعي : «قيل لابنة الشيخ مرة : نُلقي أبانا فإنه قد هرم ولسنا ننتفع به! فرَقّتْ عليه ابنته فقالت : لا تلقوه ، فإن عنده منفعة ، يحفظ عليكم بيتكم إذا رغبتم . فسمع الشيخ ذلك فقال : وَأَنْفُضُ الصوفَ»[4] . وفي هذا الشاهد دليل بيِّن عن قيمة الدين الإسلامي في العناية بحقوق الإنسان والبر بالوالدين بعد الكِبَر ، تماما عكس ما كان يلحقهم من الانتهاك والعقوق في عصور الجاهلية .

ومن تقسيماته الصحيحة قوله- وقد كانت لديه إبل ففقد إحداها عند الرواح- : (وافر)

---

(1) الكافي ، ١٨٢ .

(2) تحرير التحبير ، ٢٥٦ .

(3) ديوانه ، ب٤٥-٤٦ص٣٧ . كانت العرب تُلقي الأب حينما يهرم ، وتلك بأن تُركبَه على بعير ذلول لا ينفر إذا اهترشت الكلاب ، ولا يقدر هو أن يضبطه ويروضه . والضراء : الكلاب قد ضريت بالصيد . ينظر الهامش : ٤٥ ص٣٧ .

(4) هامش ٤٥ من ديوان الحطيئة ، ٣٧ .

أَذِئْبُ القَــــفْـــرِ أَمْ ذِئْبُ أَنيسٍ
سَطا بالبَكر ، أمْ صَـرْفُ اللّيـالي ؟[1]

صنّف الشاعر المغيرين على بكره تصنيفا صحيحا ، إذ لن يكون الذي أتى عليه غير ضارٍ من ضواري الفلاة أصابه ، أو لصّ صعلوك سرقه ، أو عارض من عوارض الدهر اعترضه : من موتٍ ، أو سقوطٍ بوادٍ أو جرفٍ أو نحوهما ، أو شرودٍ عن القطيع . . .

وهكذا نجد هذا الأسلوب البلاغي العقلي من الفنون التي استدعاها الأوسيون لتفصيل المُجمل وتأصيل الأقسام . وهو فن بياني جمالي يبرز قدرة الشاعر على حدّ الحدود وحصر الاختيارات والتخمينات الممكنة ، فإن قسّموا الشيء إلى قسمين فلن تجد له ثالثا ، وإن قسّموه إلى ثلاثة فلن تجد له رابعا وهكذا . . وكلما كانت الأقسام على قدرها لا زيادة فيها ولا نقصان كانت أحسن وأجود ؛ وكلما كانت أحسن وأجود تلقّفها الناس بالإعجاب ، وسرَت بينهم مسرى الأمثال . ورأينا تلقّي عمر بن الخطاب ومعه النقاد والبلاغيين بعضَ تقسيمات زهير الصحيحة التي أصاب فيها المقدار .

ثالثا- جمالية أسلوب تجاهل العارف

هذا الأسلوب أورده ابن المعتز ضمن باب المحاسن في تصنيفه لفنون البديع ، مثّل عليه دون أن يعرّفه بثلاثة شواهد من الشعر أولها لزهير وسنعرض إليه لاحقا ، ولم يستشهد بأي من القرآن إشارة إلى أن الله تعالى عارفٌ دوما ، عليم حليم حكيم ، لا يجوز في حقه القولُ : تجاهل العارف[2] .

سماه أبو هلال العسكري : «تجاهل العارف ومزج الشك باليقين» ، وعرفه قائلا : «هو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشك فيه ليزيد بذلك تأكيدا»[3] ، ولم يُمثّل عليه بشيء من القرآن ، ليؤكد علوّ الباري سبحانه عن هذا الضرب من الكلام الذي هو حصر على باقي البشر .

---

(١) ديوانه ، ب١ص١٦٤ . القفر : الفلاة . البكر : الفتي من الإبل . سطا : أصاب . صرفُ الليالي : مصائبها .

(٢) كتاب البديع ، ٦٢ .

(٣) الصناعتين ، ٤٤٥ .

وسماه ابن رشيق «التشكك» ، وأبان عن فائدته الجمالية والدلالية بالقول : «وهو من ملح الشعر وطُرَف الكلام ، وله في النفس حلاوة وحسن وموقع ، بخلاف ما للغلو والإغراق . وفائدته الدلالة على قرب الشبهين حتى لا يفرق بينهما ، ولا يميز أحدهما من الآخر»(١) ، ولم يمثل عليه من القرآن بشيء .

وبقي الأمر على حاله حتى جاء السكاكي فأسماه : «سوق المعلوم مساق غيره» بدل «تجاهل العارف» أو «التجاهل» التي أنكرها(٢) . ولما تبرأ من تلك التسمية وأثبت الأخرى ألفيناه يمثّل بقوله تعالى : ﴿وإنّا أو إيّاكم لَعَلى هُدىً أوْ في ضَلالٍ مُبينٍ﴾(٣) . فأجاز أن يسوق الله تعالى المعلوم مساق غيره لنكتة ، ورفض أن يكون في القرآن تجاهل أو تشكك . وتبعه ابن أبي الإصبع فقال : «وقد جاء منه في الكتاب العزيز ما لا يُلحق سبقا ، كقوله تعالى : ﴿أَبَشَراً مِنّا واحداً نَتَّبِعُهُ﴾(٤) . فهذا خارج مخرج التعجب»(٥) ، فأبان هنا عن النكتة التي من أجلها جاء الخطاب القرآني على هذه الصيغة ، وهي التعجب من التابعين ، والاستعظام للمتبوع وهو الرسول عليه الصلاة والسلام .

ومن ثمة يمكن أن نخلص إلى أن «تجاهل العارف» فنٌّ مقصور على كلام البشر منظومه ومنثوره ، ولا يصح أن يسند منه شيء إلى كتاب الله . وما جاء في القرآن على هذا الوجه فهو سوقٌ للمعلوم مساق غيره لنكتة يكشفها السياق ومقام الخطاب .

ولـمّا تتبعتُ هذا الفن في كتب البلاغة وجدت من شواهد الشعر التي يسوقونها تمثيلا له ، بيتاً لزهير قلّما غيّبوه للتمثيل على أسلوب «تجاهل العارف» . وهذا هو السبب الذي دعاني –حقيقة– إلى البحث في هذا الفن في شعر الأوسيين . بيد أني لم أظفر – على حد علمي– بغيره وبغير آخر مثله للحطيئة . وهذا يدفعني إلى القول إن التجاهل لا يعد سمة أسلوبية بارزة في شعر الأوسيين .

فأما بيت زهير المشهور في هذا الفن فهو قوله يهجو آل حصن : (وافر)

---

(١) العمدة ، ٢/٦٦ . تح/ محي الدين عبد الحميد .

(٢) مفتاح العلوم ، ٤٢٧-٤٢٨ .

(٣) سورة سبإ ، آية ٢٤ .

(٤) سورة القمر ، آية ٢٤ .

(٥) تحرير التحبير ، ١٣٥ .

ومـا أَدْري – وسـوفَ ، إخـالُ ، أَدْري–
أَقَـوْمٌ آلُ حِـصْنٍ ، أمْ نِسـاءُ ؟ (١)

فزهير يعرف أن آل حصن رجال ، ولكن لأنهم غدروا فأسروا راعيه وغنموا إبله فلم يفرجوا عن شيء من ذلك ؛ رأيناه يُخرج الكلام المتيقَّنَ منه مُخرج المشكوك في أمره . وهو بذلك يبالغ في ذمهم وتحقيرهم ، ويغالي في الاستهزاء منهم والتوعد بهم .

ومن ثمة نستبين تلك الوظيفة التقريعية التشهيرية التي يقوم بها أسلوب «تجاهل العارف» في سياق الهجاء ، وهي وظيفة لها وقعها المؤذي الموجع .

وكما ذكرنا سابقا ، فهذا الشاهد من الشواهد التي يكثر التمثيل بها لهذا الفن البلاغي ، وقد استشهد به ابن المعتز(٢) . وأنشده ابن رشيق وعلق عليه بالقول : «فقد أظهر أنه لم يعلم أنهم رجال أم نساء ، وهذا أملح من أن يقول : هم نساء ، وأقرب إلى التصديق ؛ ولهذه العلة اختاروه»(٣) . ومثّل به الخطيب التبريزي لتجاهل العارف(٤) ، وكذا ابن أبي الإصبع والقزويني لتجاهل العارف الدال على معنى المبالغة في الذم(٥) .

ومثل هذا قول الحطيئة : (وافر)

ومـا أدري إذا لاقَـيْتُ عَـمْـراً
أَكَلْبَى آلَ عَـمْـرٍو أَمْ صِـحَـاحُ (٦)

فقد تجاهل الحطيئة سلامة عقول آل عمرو ، وشكك في أمر تلك السلامة فقرنها بالجهل والجنون كأن بهم كَلَب . ولو أنه قال لهم : بكم جنون ، لغابت تلك النكتة

---

(١) ديوانه ، ب٣٥ص١٣٦ . والقوم : الرجال والنساء ، والمقصود هنا : الرجال دون النساء . وقوله : وسوف أدري : معناه سأبحث في حقيقتهم حتى أتبينها ، وإنما يهزأ بهم ويتوعدهم .

(٢) كتاب البديع ، ٦٢ .

(٣) العمدة ، ٦٦/٢ (ع/ع الحميد) .

(٤) الكافي ، ١٩٩ .

(٥) تحرير التحبير ، ١٣٦ . والإيضاح ، ٣٥١ .

(٦) ديوانه ، ب١ص٦١ . الكَلَبُ : داء يعرض للإنسان من عضّ الكَلْب الكَلِبِ ، فيصيبه شبه الجنون . وفي الديوان : (ما أدري . . .) بدون واو ، وأثبتتُ الواو لأن إيقاع الوافر لا يستقيم إلا به على نحو ما في بيت زهير السابق .

اللطيفة التي ظهرت مع التجاهل والتشكيك . والتعبير بهذا الأسلوب يجعل الهجاء أقذع والتقريع أوجع .

كما أن الحطيئة اختار لهم من الأمراض الكَلَب لأنه يوقع العلة على العقول والأبدان ، فيشعر المعلول بالحمق والجنون ، وتعرض له أعراض رديئة ، ويمتنع من شرب الماء حتى يموت عطشا[1] . ولأن الكلْب إذا كلِب لا علاج له إلا بالكي بين عينيه[2] ، ولذلك الكي سمة يتركها على الجبين أمد الدهر .

وهذه الأعراض من أشد ما يُهجى به المرء ، وذاك العلاج من أقذع ما يتقبله إنسان ، خصوصا وأنه سيترك بين حاجبيه أمارة لا تزول . فالحطيئة يتجاهل على آل عمرو سلامة عقلهم من الجهل ، وفي الآن ذاته يتطيّر عليهم بأسوإ العلل ، أعاذنا الله وإياكم منها ومن أمثالها .

---

(١) ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني ، ٣٢٤ .

(٢) كتاب الحيوان للجاحظ ، ٢/١٥ .

خـــاتمة

بعد هذه الإحاطة بجوانب الجمال الفني الأسلوبي في الشعر الجاهلي ، من خلال تجربة شعراء المدرسة الأوسية التي أولت الإبداع أهمية تفردت بها عن باقي الشعراء قبلهم وبعدهم ؛ يمكنني أن أدّعي في اطمئنان أنهم أنموذج حيٌّ فريد في تجويد الخطاب الشعري وتمحيصه ، وتدقيقه وتنميقه وفحصه . . سعيا إلى التميز والتفرد . وهو ما تحصّل لهم استنادا إلى النتائج التي أثبتناها في عرض هذا الكتاب ، متوكئين في ذلك على بلاغة الأساليب الفنية وكأنهم تفطنوا إلى ما تضفيه من خصوصيات الجمال على مستوى الدلالات والإيقاعات والصور . .

لقد أولى شعراء المدرسة الأوسية إبداعهم من العناية ما يفوق تجارب باقي شعراء زمانهم : فعلى مستوى بناء الصورة الفنية نحا عبيد الشعر منحى يتأسس على تسخير طاقاتهم الشاعرة لإخراج الصور أقرب ما تكون من حقيقتها في الواقع . وكان أسلوبا التشبيه والاستعارة عمادهم في ذلك . ثم تبين أنهم لا يتوقفون هنالك ؛ بل إنهم عضدوا أساليبهم التصويرية بتخير الألفاظ التي تدل أكثر من غيرها على الكشف عن الصور وإخراجها متبرجة متبهرجة ، وبإعمال ما يليق من وجوه «الجرح والتعديل» في المعاني التي يتعاورونها درءاً للتطابق المؤدي إلى السرق البائن المعيب . ثم تبين أنهم يعمدون إلى التصوير باعتماد التشبيه المتعدد ، أو الكثافة الأسلوبية التي تتأتى بأكثر من أسلوب داخل البيت الواحد ، أو بالتعدد على مستوى الاستعارة حرصاً على التحصين والمؤازرة ، وعلى تقوية الدلالات وتزكية المعاني .

ثم إننا لـمّا ألفيناهم يبعثون الحياةَ في طلل دارس ، والتشويقَ في مشهد طردي ، والقوةَ في ناقة جَسور ، والحركةَ في مبارزة دامية ، والأنوثةَ في امرأة لطوف أو الضعفَ حين تنقلب عليهم . . ولـمّا وجدناهم يقرعون مسامع غيرهم بمعاني التهديد والتهويل ، أو يُشَنِّفونها بمعاني الرقة والتلطف ، أو يكشفون عن ذاتيتهم و«أناهم» للآخرين ؛ فإن ذلك ما تَحَصّل لهم إلا بتشبيه مصيب ، أو استعارة لطيفة ، وما

اكتملت وجوه الحسن فيه إلا مع لفظ متخيَّر، ونظم بديع، وإيقاع رشيق. وحينما رأينا النقاد يتلقّون أساليبهم بالأريحية والحبور تأكد أن مرد ذلك إنما هو لتضامّ كل تلك الخصيصات الأسلوبية والإيقاعية في تأليف جاء على هيئة مخصوصة لا مناص منها ولا سبيل إلى التصرف فيها بأي وجه من وجوه التغيير والتبديل.

وعلى قدر عناية الأوسيين عبيد الشعر بالصورة كانت عنايتهم بالإيقاع، فالشعر أولا وقبل كل شيء كلام منظوم موزون يُؤلَّف ليُنشَد في المحافل المفرحة أو المحزنة، وليُتَغنّى به في المناسبات الاجتماعية. وشعراء المدرسة الأوسية اهتموا بإرضاء الأذن قدرَ اهتمامهم بإرضاء العقل والقلب.

وقد قادهم هذا الحرص على إيقاعية الشعر إلى تضمينه ما يتناسب ومقام القول من الأساليب البلاغية ذات الوظيفة النغمية التطريبية، فكان لهم في الجناس والتصدير والتصريع والترصيع - وغيرها من الأساليب الأخرى وبخاصة الأساليب القائمة على التكرار لأنها أساليب توقيع بالدرجة الأولى، والتي لم يتسع المقام لاستعراضها جميعها- الملاذُ الآمن لإبلاغ الدلالة مختالةً في حُلى الموسيقية. كما لاحظت إسهام أساليب التقابل وغيرها من الأساليب الأخرى في إحاطة إبداع شعراء المدرسة الأوسية بأسوار الجمال والفنية، وفي تعديل مسير الدلالة نحو الوجهة التي يتغيَّوْنها. وثبت لدي أن بعض الأساليب عندهم محدودة معدودة، من قبيل المذهب الكلامي وصحة التقسيم وتجاهل العارف، وأنها - على قلتها- أدت وظيفتها على الوجه الأكمل، واستشهد بها علماء البلاغة في معرض حديثهم عن تلك الأساليب بالذات، وكأنها الأنموذج الذي ينبغي احتذاؤه وقتما أقبل الشاعر أو الناثر على صناعة أساليب من تلك الطينة وعلى ذلك الطراز.

إنها أهم النتائج التي قادني البحث إلى التقاطها وتوثيقها بالتحليل والتعليل، وهي نتائج تقود إلى الزعم-المَشوب بالحذر في غياب مقارنة واسعة شاملة- بأن شعراء المدرسة الأوسية شعراءُ جمال أسلوبي وتجويد فني، وأن اهتمامَهم بالبلاغة الجمالية يشكل في شعرهم ظاهرة أسلوبية لافتة. ثم إنني قد «أغالي قليلا» فأقرّ أن الأوسيين لم تأت بناهم الأسلوبية كلها التي احتوتها أشعارهم على العفوية شأنهم في ذلك شأن غيرهم؛ ولكن يد الصنعة أمست لها في إنشاء تلك الأساليب وتحبيرها لمسةٌ كانت مقبولة في الفكر النقدي العربي حينذاك، ولم تكن الصنعة المتكلَّفَةُ قد نشرت ظلَّها على نحو ما اتسم به شعر المحدثين فيما بعد، والذي هو في حقيقته

امتداد للعناية الأسلوبية التي حفّ بها شعراء المدرسة الأوسية إبداعهم ، لكن الغلو والإفراط وسم شعر المحدثين عكس الاعتدال الذي ميز شعر العبيد الأوسيين .

وحقيق الأمر أن الأوسيين عبيدَ الشعر أفادتهم عنايتهم الأسلوبية في إنتاج شعر جيد له منزلته بين أشعار أهل زمانهم ، شعرٍ توفرت فيه جلّ عناصر الجمال الفني شكلا ومضمونا . ويكفيهم أن لهم من يمثلهم لدى شعراء المعلقات التي هي أرقى ما جادت به قرائح شعراء الجاهلية ، ويكفيهم أن ممثلهم هذا أحدُ الثلاثة المقدمين في طبقات شعراء العرب على الإجمال ، ويكفيهم أنه خلّف من بعده بيتاً شاعراً امتد سنين عددا ، ونظمت فيه النساء القريض إلى جانب الفحول من الرجال على حد سواء .

تلكم ، إذاً ، مع الإيجاز والاختصار أهم الفنون التي ارتأيت مقاربتها في ضوء جمالية الأسلوب لدى شعراء المدرسة الأوسية من خلال هذه الدراسة البلاغية النقدية المتواضعة ، وهي أساليب قليلة بالنظر إلى ما تختزنه تلك الأشعار من سواها . ولكنني حاولت التمثيل بالقليل على الكثير ، ورمت التعليل بالمختصر المفيد على الكثيف العديد ، لثقتي أن القارئ سيقيس الغائب على الشاهد ، وينزل ما لم يذكر منزلة ما ذُكر . فلئن كان التوفّق لي حليفا فمن الباري الموفِّق ، وإذْما اعترى عملي تقصير أونقص فليس ذاك إلا مما في نفسي من محدودية المعرفة وقلة الاجتهاد ، وما الكمال إلا لله ، عليه توكلت وإليه متـــاب . .

هذا وخير ما نختتم به الكلام أفضل الصلاة وأزكى السلام على نبي الهدى و«أفصح الناطقين الضادَ قاطبةً» ، سيدِنا ونبيِّنا محمدٍ وعلى آله وأصحابه والتابعين ، والحمد لله رب العالميـــــن .

ثبت المصادر والمراجع

بعد كتاب الله عز وجل :

أولاً- المصادر القديمة

- **أسرار البلاغة** . تأليف الإمام عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد الفاضلي ، ط/الثانية ١٩٩٩م ، المكتبة العصرية ، صيدا- بيروت .
- **إعجاز القرآن** للإمام أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني . تحقيق الشيخ عماد الدين أحمد حيدر . ط/الرابعة . مؤسسة الكتب الثقافية ببيروت .
- **الإمتاع والمؤانسة** . تأليف أبي حيان التوحيدي . حققه وعلق عليه : عبد المنعم فريد . مؤسسة الكتب الثقافية- بيروت . الطبعة الأولى ٢٠٠٦م .
- **الإيضاح في علوم البلاغة** : المعاني والبيان والبديع «مختصر تلخيص المفتاح» . تأليف الشيخ العلامة الخطيب القزويني . راجعه وصححه وخرّج آياته الشيخ بهيج غزاوي . دار إحياء العلوم- بيروت . ط/الأولى ١٩٨٨م .
- **البيان والتبيين** . الجاحظ ، تح . وشرح عبد السلام محمد هارون ، طبعة ١٩٩٠م- دار الجيل ، بيروت .
- **تحرير التحبير** في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن لابن أبي الإصبع المصري . تقديم وتحقيق الدكتور حنفي محمد شرف . إصدار الجمهورية العربية المتحدة/ المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية/ لجنة إحياء التراث الإسلامي .
- **التلخيص في علوم البلاغة** للخطيب القزويني . ضبطه عبد الرحمن البرقوقي . دار الفكر العربي . الطبعة الثانية .
- **جواهر الألفاظ** . قدامة بن جعفر . تح/ محي الدين عبد الحميد . ط/الأولى١٩٧٩م ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان .
- **ديوان الأخطل** . شرحه وصنف قوافيه وقدم له : مهدي محمد ناصر الدين . دار الكتب العلمية- بيروت ، لبنان . الطبعة الثانية ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م .
- **ديوان أوس بن حجر** . تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم . دار بيروت للطباعة والنشر . طبعة ١٩٨٠م .
- **ديوان الحطيئة** برواية وشرح ابن السكيت . دراسة وتبويب الدكتور محمد مفيد قميحة . دار الكتب العلمية- بيروت ، لبنان . الطبعة الأولى ١٩٩٣م .

- **ديوان الحطيئة** . شرح ابن السكيت والسجستاني والسكري . تح/نعمان أمين طه . مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر .
- **ديوان حُمَيد بن ثور** . تحقيق عبد العزيز الميمني . الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة ، ١٩٦٥م .
- **ديوان ذي الرمة** . شرح الخطيب التبريزي . كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه مجيد طراد . الناشر : دار الكتاب العربي- بيروت . ط/الثانية ١٩٩٦م .
- **ديوان طرفة بن العبد** . شرح الأعلم الشنتمري . تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصقال . المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ، ودار الثقافة والفنون بدولة البحرين . الطبعة الثانية ٢٠٠٠م .
- **ديوان عنترة** . تحقيق ودراسة : محمد سعيد مولوي (دراسة علمية محققة على ست نسخ مخطوطة) . . طبعة المكتب الإسلامي .
- **ديوان قيس بن الخطيم** . تحقيق الدكتور ناصر الدين الأسد . دار صادر- بيروت [د .ت] .
- **ديوان كعب بن زهير** . صنعة الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين العسكري . قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : الدكتور حنا نصر الحِتِّي . الناشر : دار الكتاب العربي- بيروت . الطبعة الأولى ١٤١٤هـ/١٩٩٤م .
- **ديوان كعب بن زهير** . صنعة الإمام أبي سعيد السكري . شرح ودراسة الدكتور مفيد قميحة . الناشر : دار الشواف للطباعة والنشر بالرياض ودار المطبوعات الحديثة بجدة – السعودية . الطبعة الأولى ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م .
- **ديوان لبيد بن ربيعة** . اعتنى به حمدو طماس . دار المعرفة بيروت- لبنان . الطبعة الأولى ٢٠٠٤م .
- **ديوان امرئ القيس** . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . الطبعة الخامسة . دار المعارف بالقاهرة .
- **ديوان امرئ القيس** وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري المتوفى سنة ٢٧٥هـ ، دراسة وتحقيق الدكتور أنور عليان أبي سويلم والدكتور محمد علي الشوابكة ، مركز زايد للتراث والتاريخ بالإمارات العربية المتحدة ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م .
- **ديوان المعاني** للإمام اللغوي أبي هلال العسكري . شرحه وضبط نصه أحمد حسن سبج . دار الكتب العلمية- بيروت . الطبعة الأولى ١٩٩٤م .

- ديوان مهلهل . شرح وتقديم : طلال حرب . الناشر : الدار العالمية .]د .ت[.
ديوان النابغة الذبياني . شرح وتعليق الدكتور حنّا نصر الحتي . الناشر : دار الكتاب العربي- بيروت . الطبعة الأولى ١٩٩١م .
- سر الفصاحة للأمير أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي . ط/الأولى لدار الكتب العلمية- بيروت ، لبنان . ١٩٨٢م/١٤٠٢هـ .
- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام . تأليف أبي علي المرزوقي . علق عليه وكتب حواشيه : غريد الشيخ . وضع فهارسه : إبراهيم شمس الدين . دار الكتب العلمية -بيروت ، لبنان . ط/الأولى ٢٠٠٣م .
- شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن محمد المرزوقي . تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون . لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة . طبعة دار الجيل ، بيروت- لبنان ١٩٩١م .
- شرح ديوان كعب بن زهير . صنعة الإمام أبي سعيد بن الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري . مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة برئاسة الدكتور صلاح فضل . الطبعة الثالثة : ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م . دار الكتب والوثائق العلمية ، مركز تحقيق التراث .
- شرح شعر زهير بن أبي سلمى . صنعة أبي العباس ثعلب . تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة . منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت . الطبعة الأولى : ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م .
- شرح المعلقات السبع للزوزني . دار صادر- بيروت .
- شعر بشامة بن الغدير المري . جمع وتحقيق : عبد القادر عبد الجليل . مجلة المورد (تصدرها وزارة الإعلام بالجمهورية العراقية)- العدد الأول ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م .
- شعر الحطيئة . تح/ عيسى سابا . مكتبة صيدا- بيروت . مطبعة المناهل ٦٩-١٩٥٩م .
- شعر زهير بن أبي سلمى . صنعة الأعلم الشنتمري . تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة . منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت . ط٣-١٩٨٠م .
- الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ١٩٥٨م .

- طبقات الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي . دار الكتب العلمية- بيروت ، لبنان . ط/الأولى ١٩٨٢م .
- العقد الفريد لابن عبد ربه . الجزء السادس . تح/ د .عبد المجيد الرحيني . ط/٣-١٩٨٧م . دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه . تأليف الإمام أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني . تحقيق الدكتور محمد قرقزان . دار المعرفة- بيروت/لبنان . ط/الأولى ١٩٨٨م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق . تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد . دار الرشاد الحديثة- الدار البيضاء .
- عيار الشعر . محمد أحمد بن طباطبا العلوي . شرح وتحقيق عباس عبد الساتر . مراجعة نعيم زرزور . دار الكتب العلمية- بيروت ، لبنان . ط/الأولى ١٩٨٢م .
- في الشعر . أرسطو . تر/محمد شكري عياد . دار الكاتب العربي ، القاهرة .
- قواعد الشعر لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب . تح/ الدكتور رمضان عبد التواب . الناشر : مكتبة الخانجي بالقاهرة . الطبعة الثانية ١٩٩٥م .
- الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي . تحقيق الحساني حسن عبد الله . نشرة خاصة عن الجزء الأول من المجلد ١٢ لمجلة معهد المخطوطات . الناشر خانجي وحمدان- بيروت .
- الكامل . تأليف الإمام أبي العباس محمد بن يزيد المبرد . تح/ الدكتور محمد أحمد الدالي . مؤسسة الرسالة- بيروت . الطبعة الثالثة ١٤١٨هـ/١٩٩٧م .
- كتاب أسرار البلاغة . قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر . الناشر : مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة .
- كتاب البديع لعبد الله بن المعتز . اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه : أغناطيوس كراتشكوفسكي- منشورات دار الحكمة ، حلبوني- دمشق .
- كتاب جنان الجناس في علم البديع . تأليف العلامة صلاح الدين الصفدي . ط/الأولى ١٢٩٩هـ . مطبعة الجوائب ، قسطنطينية .
- كتاب الحيوان . الجاحظ ، تح وشرح عبد السلام محمد هارون ، طبعة دار الجيل ، بيروت .
- كتاب دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني . قرأه وعلّق عليه أبو فهر

محمود محمد شاكر . مكتبة الخانجي بالقاهرة . الطبعة الخامسة ٢٠٠٤م .
- كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر . أبو هلال العسكري . تحقيق الدكتور مفيد قميحة ، ط/ الأولى١٩٨١م ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان .
- كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني لأبي عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري . دار الكتب العلمية- بيروت ،لبنان . الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م .
- لباب الآداب : تأليف الأمير أسامة بن منقذ . دار الكتب العلمية- بيروت ، لبنان . ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م .
- اللمعة في صنعة الشعر لأبي البركات الأنباري المتوفى سنة ٥٧٧هـ . ضمن ثلاثة كتب لأبي البركات الأنباري : الموجز في علم القوافي- اللمعة في صنعة الشعر- فرائد الفوائد . تحقيق الأستاذ الدكتور حاتم صالح الضامن . دار البشائر ، دمشق ، سورية . ط/الأولى ٢٠٠٢م .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر/ ابن الأثير ضياء الدين نصر الله بن محمد- تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٨م- ١٩٦٢م .
- مفتاح العلوم . يوسف بن محمد بن علي السكاكي . ضبطه وشرحه : ذ/نعيم زرزور . ط/الأولى ١٩٨٣م . دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان .
- المفضليات . للمفضل الضبي . ديوان العرب-مجوعات من عيون الشعرا . تحقيق محمد أحمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، الطبعة ٦ . دار المعارف بالقاهرة .
- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السجلماسي . تقديم وتحقيق علال الغازي . مكتبة المعارف بالرباط . ط/الأولى ١٩٨٠م .
- الموشح للمرزباني . عنيت بنشره جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة/ ١٣٤٣هـ- المطبعة السلفية ومكتبتها بمصر .
- نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر . تح/ الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية- بيروت .
- نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر . تحقيق كمال مصطفى . مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع بالقاهرة . الطبعة الثالثة .
- النكت في إعجاز القرآن ، ضمن : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للخطابي

والرماني وعبد القاهر الجرجاني في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي ، حققها وعلق عليها : محمد خلف الله أحمد والدكتور محمد زغلول سلام . ط/الثالثة- دار المعارف بمصر .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه/ للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني- تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية صيدا- بيروت .

ثانيا - الإصدارات الحديثة:

* **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي** : مدخل لغوي أسلوبي . الدكتور محمد العبد . الطبعة الأولى ١٩٨٨م . دار المعارف القاهرة .
* **الاستعارة والمجاز المرسل** . ميشال لوغورن . تر/ حلاج صليبا . منشورات عويدات ، بيروت- باريس- سوشبريس الدار البيضاء . ط/الأولى ١٩٨٨م .
* **أسرار النص** : مقاربة بنيوية منفتحة . الدكتور محمد الواسطي . ط/الأولى ٢٠٠٣م . مطبعة أنفوبرانت ، فاس .
* **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي** . تأليف وإعداد الدكتورة ابتسام أحمد حمدان . مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود . منشورات دار القلم العربي بحلب . ط١- ١٩٩٧م .
* **البديع ومتعة القراءة الجمالية** . الدكتور عبد الكريم الرحيوي . مطبعة أنفو برانت . فاس- المغرب .
* **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان** : دراسة تحليلية نقدية تقارنية . الدكتور إبراهيم سلامة . ط/ الثانية ١٩٥٢م ، مكتبة الأنجلو المصرية .
* **البلاغة العربية** : قراءة أخرى . د . محمد عبد المطلب . الطبعة الأولى ١٩٩٧م . مكتبة لبنان ناشرون . الشركة العالمية للنشر ، لونجمان ، الجيزة ، مصر .
* **البلاغة والأسلوبية** : نحو نموذج سيميائي لتحليل النص . هنريش بليث . ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد العمري . منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء . ط/الأولى ١٩٨٩م .
* **تاريخ تلقي الشعر العربي القديم** -نماذج من تلقي شعر أبي نواس- . د/محمد مساعدي . مطبعة أنفوبرانت- فاس . ط/الأولى ٢٠٠٥م .

* تحليل الخطاب الشعري (استرتيجية التناص) . د/محمد مفتاح . المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء وبيروت . ط/الثانية ١٩٨٦م .
* دراسات في البلاغة العربية . د/عبد العاطي غريب علام . منشورات جامعة قان يونس- بنغازي . ط/الأولى ١٩٩٧م .
* دراسات منهجية في علم البديع . دكتور الشحات محمد أبو ستيت . ط/الأولى ١٩٩٤م . دار خفاجي للطباعة والنشر- قليوبية ، مصر .
* زهير بن أبي سلمى : حياته وشعره . محمد يوسف فران . الطبعة الأولى ١٩٩٠م . دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
* الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه . تأليف : الدكتور محمد النويهي . طبعة الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .
* الشعر العربي بين الجمود والتطور . د/محمد عبد العزيز الكفراوي ، ط٤ ، القاهرة . ثم طبعة دار القلم ، بيروت- لبنان .
* الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب . د/جابر عصفور . ط/ الثالثة ١٩٩٢م . المركز الثقافي العربي . بيروت- لبنان/ الدار البيضاء- المغرب .
* ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين : دراسة بلاغية نقدية/ الدكتور محمد الواسطي . ط/الأولى ٢٠٠٣م . مطبعة المعارف الجديدة بالرباط .
* فن الجناس (بلاغة-أدب-نقد) . تأليف علي الجندي . مطبعة الاعتماد بمصر . ملتزم الطبع والنشر : دار الفكر العربي- ١٩٥٤م .
* في الأدب الجاهلي . د/طه حسين . دار المعارف بمصر . الطبعة العاشرة .
* في البلاغة العربية : علم البيان . الدكتور محمد مصطفى هدارة . دار العلوم العربية ، بيروت- لبنان . ط/الأولى ١٩٨٩م .
* قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي . الدكتور محمد الواسطي . مطبعة أنفوبرانت بفاس- المغرب .
* الكلمات والأشياء : بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية . الدكتور حسن البنا عز الدين . طبعة دار الفكر العربي- القاهرة .
* المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . عبد الله الطيب . ط/الثالثة١٩٨٩م - دار الآثار الإسلامية بالكويت .
* المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . الدكتور جواد علي . الطبعة الأولى .

دار العلم للملايين- بيروت ، ومكتبة النهضة- بغداد .
* نقد الشعر عند العرب حتى ق٥هـ . د/أمجد الطرابلسي . ترجمة ادريس بلمليح . الطبعة الأولى ١٩٩٣م . دار توبقال للنشر- الدار البيضاء .
* الوصف في الشعر العربي . الجزء الأول : الوصف في الشعر الجاهلي . تأليف : عبد العظيم علي قناوي . شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر . القاهرة ١٩٤٩م .

ثالثا ـ المعاجم:

- أساس البلاغة للزمخشري . تحقيق عبد الرحيم محمود . دار المعرفة للطباعة والنشر- بيروت ، لبنان . طبعة ١٩٧٩م .
- كتاب العين مرتبا على حروف المعجم . تصنيف : الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى سنة ١٧٠هـ . ترتيب وتحقيق : الدكتور عبد الحميد هنداوي . منشورات محمد علي بيضون- دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
- لسان العرب لابن منظور .
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها . د . أحمد مطلوب ، طبعة ٢٠٠٠م- مكتبة لبنان ناشرون .

رابعا ـ المقالات المنشورة:

- أيام العرب في الجاهلية : قيمتها التاريخية ، أثرها عند الجاهليين والإسلاميين ، نماذج منها . بقلم منذر الجبوري . بمجلة المورد العراقية ، المجلد الثاني ، العدد الأول ، ١٩٧٢م .
- بعض خصائص الخطاب . الدكتور محمد مفتاح ، ضمن مجلة : علامات في النقد ، مج٩- جزء٣٥- مارس ٢٠٠٠م .
- صورة العمران الدائر في الشعر الجاهلي . د/ حسن فالح البكور- د . عيسى قويدر العبادي . مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية . المجلد٤- العدد١ . محرم ١٤٢٨هـ/ فبراير ٢٠٠٧م .
- فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي . د/ سعيد محمد الفيومي . مجلة الجامعة الإسلامية سلسلة الدراسات الإنسانية ، المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني ، يونيه ٢٠٠٧م .

خامسا: الرسائل المرقونة:

- التشكيل الفني لدى شعراء المدرسة الأوسية : دراسة في الصورة الشعرية عند الحطيئة . أطروحة جامعية لنيل الدكتوراه . إعداد الطالب زياني بنعيسى ، تحت إشراف الدكتور محمد حماد . جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس . ٢٠٠٠م-٢٠٠١م . مسجلة بمكتبة الكلية (قسم الرسائل) تحت رقم : ٧٠/١٢٩ .

الفهرس التفصيلي

هذا الكتاب



Rahiouy11@hotmail.com

يعتبر إبداع شعراء المدرسة الأوسية منعطفا هاما في تاريخ الابداع الشعري العربي؛ ذلك أننا ولأول مرة سنلمس "شبه حداثة" في الابداع الشعري نتج عن التوجه العام الذي اتخذه الأوسيون منهجا في خطابهم الشعري، والذي تأسس على فكرة أخذ الشعر بالتثقيف والتنقيح والتهذيب.. وهو ما جعل القصيدة لدى غالبيتهم تولد مرتين وبمخاض عسير: مرة أثناء إنتاجها من مفكرة الشاعر شأن الخديج الذي يولد قبل تمام مدة حمله، وأخرى بعد أن تحاط بالرعاية في "قارورة العناية المركزة" ليكتمل النمو وتتم الولادة على المألوف المعتاد، وذلك ما انعكس إيجابا على شعرهم الذي ازدان فنية وجمالا أسلوبيا.

تلك المنهجية الابداعية أدخلت غالبية شعراء هذا التيار ضمن ما اصطلح عليه في النقد العربي بمدرسة "عبيد الشعر"، وأصحاب الحوليات، قبل أن يسميها العميد طه حسين "المدرسة الأوسية" نسبة إلى أوس بن حجر مؤسسها وحامل لوائها.. وهي مدرسة عنيت بتدقيق ابداعها وتشذيبه من الشوائب بحثا عن الريادة، ولم يكن الأسلوب بمعناه الواسع بمنأى عن هذا التهذيب تسييجا له بعناصر الجمال الفني والبلاغي، على نحو ما أثبتناه بين دفات هذا الكتاب.



دار كنوز المعرفة العلمية
للنشر والتوزيع

الأردن - عمان
وسط البلد - مجمع الفحيص
هـاتف: 877 4655 6 962+
فاكس: 875 4655 6 962+
خلـوي: 494 795525 962+
ص.ب: 712577
Dar_konoz@yahoo.com
info@darkonoz.com



9789957742751